MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

XII. JAHR

1933



DER MELOSVERLAG / MAINZ

Inhaltsverzeichnis zum 12. Jahrgang (1933)

Besprechungen

Bücher:

Heft 1
12. Jahr

Januar 1933

Zeitfragen

Das Gemeinsame der folgenden drei Aufsätze ist die Frageform ihrer Titel. Sie will andeuten, daß die Autoren versuchen, an Zusammenhänge, die oft ausgesprochen und wiederholt, vielleicht schon zu allgemeingültig geworden sind, mit einer neuen, aus der heutigen Lage heraus berechtigten Skepsis heranzutreten.

Musik und Gemeinschaft?

Herbert Rosenberg

Die Grundlage der musikalischen Jugendbewegung ist der Gedanke der Gemeinschaft, mit anderen Worten der Wille, die Vereinzelung des Individuums, wie sie für die Romantik (im weitesten Sinne) charakteristisch war, zu überwinden und statt ihrer ein neues Gemeinschaftsgefühl zu wecken.

Nur diese Gemeinschaftsbestrebungen sollen in den folgenden Betrachtungen einer kritischen Sichtung unterzogen werden. Der positive Wert der übrigen Forderungen, mit denen die Jugendbewegung hervortrat, kann mit keinem Wort bezweifelt oder verkleinert werden. Ich denke z. B. an die Aktivierung des Laien, an die Fortwendung von einer dem Laienmusizieren nicht angemessenen Literatur, die Überwindung des Liedertafelstils, die Befreiung von der „Klavierseuche", die Erziehung zu einem spezifisch musikalisch gerichteten Musikerleben anstelle der gefühlsüberbetonten Haltung der Vergangenheit. Freilich sind diese Forderungen zum Teil nicht nur von der Jugendbewegung erhoben worden; daß sie aber das Gesicht unserer modernen Musikkultur bereits entscheidend beeinflußt haben, ist ohne Frage ihrer erzieherischen Arbeit zuzuschreiben.

Es kann nicht bestritten werden, daß der Gedanke der Gemeinschaft einer berechtigten Sehnsucht Ausdruck gibt. Von einer Gemeinschaftskultur sind wir in der Tat denkbar weit entfernt. Wir sind es aber heute ebenso wie vor einem Jahrzehnt, als die Jugendbewegung zuerst ihr Programm verkündete. Ihr Erfolg in der Richtung auf die Gemeinschaftsbildung ist gering geblieben. Trotz allem will aber das Wort von der „gemeinschaftsbildenden Kraft der Musik" nicht verstummen. Es scheint mir daher wichtig, die Zusammenhänge, die zwischen Musik und Gemeinschaftsbildung bestehen, zu untersuchen.

Zunächst ist der Begriff „Gemeinschaft" zu klären. Offenbar meint das Wort mehr als die nur lose verknüpfte Vielzahl einzelner Individuen, die etwa in einem Konzertsaal zu gemeinsamer Begeisterung hingerissen wird. Ebenso ist sein Sinn nicht erschöpft, wenn man es auf einen Singkreis anwendet, der sich zu gemeinsamer Musikübung zusammengefunden hat. Immerhin kommt der Begriff hier seinem umfassendsten Sinn bereits näher: die musizierenden Einzelindividuen verbinden sich zur Einheit als Diener eines gemeinsamen Werkes. Diese Gemeinschaft löst sich aber mit dem Verklingen des letzten Tones auf. Eine Gemeinschaft, wie die Jugendbewegung sie sucht, soll über diese Werkgebundenheit hinaus die Einzelnen mit all ihren entscheidenden Lebensfragen als Volksgemeinschaft umspannen. Die Forderung der Gemeinschaft ist also weit mehr als nur ein musikalisches Programm. Aber auch bereits das Problem einer auf die Musik beschränkten Gemeinschaft läßt sich nicht allein von musikalischen Gesichtspunkten aus lösen.

Seit wir gelernt haben, Überlegungen der Soziologie auf die Betrachtung der Musikentwicklung auszudehnen, haben wir erkannt, daß jede Musikanschauung durch die ihr zugehörige gesellschaftliche Gesamtlage bedingt wird. Der überspitzte Individualismus der Romantik ist nicht einfach eine Unsitte, die man sich nur abzugewöhnen braucht, sondern er ist eine Einstellung, die ohne die soziale Gesamtlage, ohne die für sie charakteristische Verteilung der wirtschaftlichen und geistigen Güter auf die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten, nicht denkbar wäre und mit ihr unlösbar verknüpft ist. Er ist nur ein Glied eines unendlich fein verzweigten Zusammenhangs. Will man die Haltung zur Musik ändern, so muß man gleichzeitig auch die gesellschaftliche Struktur ummodeln.

Es fragt sich nun, woher der Anstoß kommt, der ein durch gewichtige Kräfte fest gefügtes soziales Gebäude umzuformen vermag. Mit dieser ersten hängt eng eine zweite Frage zusammen, die auf das einigende Band gerichtet ist, das die Individuen einer Gemeinschaft miteinander verbindet. Dieses zweite Problem mag zunächst untersucht werden. Die Analyse einiger geschichtlich überlieferter Formen des Gemeinschaftsmusizierens wird uns hier weiterführen.

Ich denke zunächst an den Gemeindegesang des protestantischen Gottesdienstes im 16. und 17. Jahrhundert. Hier gab eine zur Lebensgemeinschaft verbundene Vielzahl von Einzelnen ihre Gleichgestimmtheit im Gesang kund. Trat ein zahlenmäßig kleiner Chor der vielköpfigen Gemeinde gegenüber, so war doch dieser ungleich feingliedrigere und mit schwierigeren Aufgaben betraute Chor nichts als der Sprecher, also ein Glied der Gemeinschaft. Das gilt ohne Einschränkung auch noch für den Solisten z. B. einer Bachschen Kantate. Das einigende Band dieser Gemeinschaft, die der Jugendbewegung als erstrebenswertes Ziel vorschwebt, war aber nicht die Musik, sondern der gemeinsame religiöse Glaube. Die Musik war nur dessen Dienerin.

Nehmen wir ein zweites und möglichst heterogenes Beispiel: die im vorigen Jahrhundert aufkommende Männerchorbewegung. Auch hier handelt es sich in den Anfängen um wirkliche Gemeinschaften, d. h. die Mitglieder vereinigten sich, um ein gemeinsames Ziel zu erringen; aber dieses Ziel war nicht das gemeinsame Erlebnis von Musik, sondern eine liberale Verfassung des Deutschen Reiches. Die gemeinschaftliche

Ausführung von Musik war nur Ausdruck einer bereits vorher bestehenden Gemeinschaft. Die Funktion der Musik bestand außer in der Vermittlung ästhetischer Erlebnisse im Verstärken eines Gemeinschaftsgefühls, das seine Grundlage in der Gleichgerichtetheit der verschiedenen Einzelinteressen auf ein gemeinsames und lebenswichtiges politisches Ziel hatte.

War die Musik im Gottesdienst noch unmittelbar Bekenntnis, Gebet gewesen, so ist sie in der Chorbewegung des 19. Jahrhunderts zum Stimulans herabgesunken. Mehr konnte sie auch nicht sein, da seit langem nur noch ein ästhetisches Verhältnis zur Musik möglich war. Unsere gegenwärtige Musikeinstellung ist nicht anders, und es ist kaum denkbar, daß sie in absehbarer Zeit wieder eine andere werden könnte. Voraussetzung dazu wäre ein heute unvorstellbarer Umbau unseres auf naturwissenschaftlicher Grundlage ruhenden Weltgebäudes.

Es ist daher vollkommen ausgeschlossen – um auf die erste Frage zurückzukommen –, daß von der Musikübung aus die herrschende Gesellschaftsordnung verändert werden könnte. Das vermögen nur zentral lebenswichtige Interessen; daß die Musik nicht zu ihnen gehört, wird niemand bestreiten wollen. Unser Gesellschaftsbau ruht auf der Idee des Liberalismus und der damit verknüpften Freiheit des Individuums. Dieses Prinzip müßte aufgegeben werden, damit sich der Traum der Jugendbewegung von der singenden und im Gesang geeinten Volksgemeinschaft vielleicht verwirklichen könnte. Daß das einer sozialen Revolution gleichkäme, ist klar. Der Verzicht auf den Liberalismus wird von zwei großen Minderheiten in Deutschland gefordert, aber wohlverstanden aus ökonomischen Gründen, von denen die Musik im Schlepptau mitgenommen würde. Im übrigen ist es eine völlig offene Frage, wie sich die Musikkultur Deutschlands entwickeln würde, wenn tatsächlich einmal mit dem Prinzip des Liberalismus gebrochen würde.

Die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik, die richtig verstanden und richtig eingesetzt fraglos eine große Macht bedeuten kann, ist maßlos überschätzt worden. Man vergleiche doch nur so heterogene Musikstile wie den Gustav Mahlers einerseits, den des linearen Volksliedsatzes andererseits. Für die Sinfonik Mahlers nahm Paul Bekker dieselbe gemeinschaftsbildende Kraft in Anspruch, die die Jugendbewegung, die Mahlers Gefühlsexhibitionismus ebenso ablehnt wie seinen extremen Individualismus, ihrer sachlich schlichten Musikübung beimißt. Das ist ein Widerspruch, der nur dadurch möglich wurde, daß keiner von beiden Recht hat.

In Wahrheit handelt es sich bei dem Gedanken einer durch Musik zu verwirklichenden Gemeinschaft um ein Überbleibsel der Romantik. Es ist charakteristisch, daß Richard Wagner, dessen Musik dem Stil der Jugendbewegung denkbar entgegengesetzt ist, ein gleiches Ziel hatte. Er glaubte, daß sein Musikdrama die Menschheit der erlösenden sozialen Revolution entgegenführen und die befreiten Massen zu neuer Gemeinschaft zusammenschweißen müsse. Von seinen Hoffnungen hat sich nichts erfüllt; nicht einmal das Bayreuther Erlebnis vermochte eine Gemeinschaft auszulösen. Die Parallele von hier zu den Ideen der Jugendbewegung ist deutlich, ebenso nun wohl auch, daß die Jugendbewegung in ihrer Ideologie von der Gemeinschaft nicht das ist, was sie zu sein glaubt, nämlich eine Überwinderin der Romantik.

Provinz und Zivilisation?

Heinz Joachim

Der Gegensatz zwischen Großstadt und Provinz ist an dieser Stelle schon einmal besonders behandelt worden.[1]) Im Mittelpunkt der Betrachtung stand damals das Problem der „Zusammenführung des Publikums in der Provinz mit den Werken der neuen Musik". Vieles sprach dafür, daß charakteristische Werke der neuen Musik ihrer inneren Haltung nach durch die Struktur der Großstadt und ihres Publikums bedingt seien; die „Dreigroschenoper" etwa mußte bei ihrem Erscheinen als typisch Berlinisches Stück gelten; und die Erfahrungen mit der Uraufführung von „Mahagonny" in Leipzig bewiesen, daß es innerhalb der Kategorie „Großstadt" einschneidende Unterschiede gibt, die eine Heraushebung des im tieferen Sinne neuen geistigen Momentes notwendig machte. Das führte zum Begriff der Weltstadt, und die jüngste Entwicklung hat gelehrt, daß gegenüber der Weltstadt alles übrige, auch selbst die größeren Städte der Provinz, auf den Stand des Provinziellen schlechthin gerückt worden ist. Es erscheint daher als ebenso reizvoll wie notwendig, das Thema heute von einer breiteren Grundlage aus neu zu überprüfen.

Aufgabe der folgenden Ausführungen ist es, zu untersuchen, ob die Unterscheidung Weltstadt – Provinz nur für die modernen Werke und ihren geistigen Hintergrund gilt, oder ob nicht vielmehr allgemein durch unser Musikleben ein Riß geht, der auf jenen Dualismus zurückzuführen ist. Nach außen hin scheint auf den ersten Blick alles im Gleichgewicht zu sein. Die kleineren und größeren Städte der Provinz haben ebenso wie die Weltstadt Berlin ihre Opernhäuser und Konzertunternehmungen, teils auf öffentlicher, teils auf privater Grundlage. In dieser Vielgestaltigkeit, in dieser überwältigenden Fülle von Kunstbedürfnis und Bildungsstreben liegt eine spezifisch deutsche Eigenart. Sie ist Ergebnis und Abglanz jener eigentümlichen Entwicklung der deutschen Kultur überhaupt, die sich in wesentlichen Abschnitten der Geschichte abseits von jedem zentralistischen Einfluß und, zumal in der Musik, in enger Fühlung mit den Kräften von Landschaft und Volkstum vollzog. Aber wie viel von diesen ursprünglichen Bindungen hat sich bis heute lebendig und wirksam erhalten? In wie vielen deutschen Städten ist das offizielle Musikleben noch der auf breiten Pfeilern ruhende Überbau eines wirklich volkstümlichen, in der Gesamtheit fest verwurzelten Musikbedürfnisses? Wir haben seit dem 17. Jahrhundert kein originales Volkslied mehr. Seit dem Erwachen des subjektiven Schöpfertums in der Musik, also spätestens seit der Klassik, haben sich die Bindungen an die Landschaft mehr und mehr gelockert. An die Stelle des bis dahin organisch gewachsenen Musiklebens trat die Musikpflege als bewußter Willensakt – ein rein zivilisatorischer Zug, der als organisatorische, zur Zentralisation drängende Maßnahme oft genug, zumal in Händen geschäftstüchtiger Unternehmer, auch von dem ursprünglichen kulturellen Zweck hinwegführen konnte. Der Betrieb begann sich selbständig zu machen; die großen Städte als die natürlichen Organisationsmittelpunkte wurden tonangebend. Großstädtische Betriebsformen drangen überall auch in die deutsche Kunstprovinz und haben ihr Gesicht wesentlich mitbestimmt.

---

[1]) Vgl. „Melos" 9. Jahr, Heft 7 (Juli 1930).

So ergibt sich schon hier in der Verlagerung der schöpferischen Kräfte ein tiefgreifender Unterschied, der auf allen weiteren Stufen der Entwicklung immer entscheidendere Bedeutung gewinnt. Der neue zivilisatorische Zustrom wurde mit wechselnder Bereitschaft aufgenommen und durchaus nicht überall gleichmäßig eingeschmolzen. Der Einbruch zivilisatorischer Ideen in die Provinz durchläuft alle Stufen zwischen freudiger Bejahung und heftigster, gleichwohl immer wieder auch von distanzloser Bewunderung neutralisierter Abwehr. Dabei zeigt sich überall dort, wo sie schöpferisch aufgegriffen wurden, eine überraschende Steigerung aller musikalischen Kräfte. Das erneute Aufblühen Leipzigs als Musikstadt unter Mendelssohn, die Entwicklung von München, Köln, Frankfurt und zahlreichen anderen Städten beleuchtet den ersten erfolgreichen Vormarsch der großstädtischen Zivilisation im 19. Jahrhundert. Am schlagendsten beweist vielleicht der musikalische Aufstieg Weimars, das in Franz Liszt den ersten modernen Typ des großen internationalen Musikers für sich gewann, die Fruchtbarkeit des neuen weltstädtischen Elements für die Provinz.

Mit der Erstarrung und Isolierung der Kunstmusik infolge ihrer technischen und artistischen Übersteigerung begann auch die musikalische Praxis ihren formschöpferischen Inhalt zu verlieren. Die der Tagesproduktion weit geöffneten Spielpläne und Programme erstarrten zum Repertoire, das sich nach „Ewigkeitswerten" umsah und die Aufnahme neuer Werke immer mehr erschwerte. Das Anwachsen der technischen Mittel und Ansprüche bewirkte eine abnorme Aufblähung der Betriebe. Der künstlerische Wettstreit der Städte wurde aufs Gebiet der Wirtschaft hinübergespielt, der geistige Gesichtspunkt von dem des Prestiges verdrängt. Neue schöpferische Kräfte regten sich als Chorgesangbewegung in einer breiten Unterströmung, die wohl politisch wirksam werden, aber die Kluft zur Kunstmusik trotz aller Bemühungen nicht mehr überbrücken konnte.

Das Fehlen eines tragfähigen Unterbaues der offiziellen Musikpflege wird zunächst nur in den kleineren Städten spürbar. Sie bröckeln zuerst ab, während die mittleren und größeren sich dank ihrer numerischen Überlegenheit länger halten, bis auch hier die Wirtschaftskrise gewaltig an den oft fragwürdig gewordenen Formen rüttelte. Auch die Weltstädte sind davon keineswegs verschont geblieben. Und zum ersten Male scheint sich hier wieder eine Gemeinsamkeit im Schicksal von Großstadt und Provinz darzubieten.

Mit einer Zähigkeit und immer wieder auch Opferbereitschaft, die schlechthin großartig und bewunderungswürdig zu nennen wäre, wenn die Objekte ihres Ehrgeizes nicht eben heute so fragwürdig geworden wären, haben die Kommunen von Jahr zu Jahr die weitere Erhaltung ihrer traditionellen Kunstinstitute auf sich genommen. Mit verhältnismäßig ganz geringen Ausnahmen wird in Deutschland noch an genau so vielen Bühnen Oper gespielt wie 1914; an den meisten bestehen sogar, als neues Moment und unbestreitbarer sozialer Fortschritt gegenüber der Vorkriegszeit, z. B. für die Orchester Dauerverträge, die eine unmittelbare Anpassung des Theaterbetriebes an wirtschaftliche Verhältnisse erheblich erschweren. Und es wird, zumal in der Provinz, Theater gespielt oft mit solcher Hingabe und solchem Arbeitsgeist, daß man geradezu an eine Wiedergeburt des alten Mimus denken könnte, der ja gerade in Notzeiten schon die seltsamsten Auferstehungen erlebte. Doch stimmen zwei Symptome skeptisch: das häufige Fehlen vorwärtsweisender geistiger Direktiven und die fortschreitende wirt-

schaftliche Verarmung, die im Zusammenhang mit der inneren und der bürokratischen Erstarrung der Betriebsformen den Zuzug frischer Impulse nahezu unmöglich, jedenfalls oft genug unwirksam macht. Die nach Art der Betriebe unvermeidliche Verquickung von Kunstpflege und Geschäft hat heute fast zu einem Bankerott von beidem geführt: die Etats für Oper und Konzert werden in jedem Jahr geringer, das Niveau der künstlerischen Leistungen infolge der verengerten Schaffensbasis zwangsläufig immer relativer – kein Zweifel, daß dieses Ergebnis schließlich nicht nur den Ruin der Kunstpflege bedeutet, sondern an die Substanz der Kunst überhaupt rührt.

Man muß vielleicht längere Zeit als kritischer Beobachter in der Provinz gelebt haben, um die Auswirkung dieses getarnten Kulturabbaues im vollen Umfang zu übersehen. Mag man in einzelnen Fällen noch so sehr von dem sachlichen Arbeitseifer der Provinz ergriffen und überzeugt werden — auf die Dauer muß bei den reduzierten Orchestern, den niedrigen Gagen, der immer mehr eingeschränkten Ausstattung, der überlebten Kulissenhaftigkeit mancher Regieführung doch die Kunst zu kurz kommen. Man wird vielleicht einwenden, daß es ohnehin heute Wichtigeres gäbe als die Kunst. Ein zivilisatorischer, wenn man will: ein weltstädtischer Einwand, dessen grundsätzlicher Wahrheitsgehalt hier im Augenblick nicht näher überprüft werden soll, der aber an zwei Tatsachen vorbeigeht: an der Existenz jener unter schweren Opfern aufrechterhaltenen Kunstinstitute sowie daran, daß sie in der Provinz meist die einzigen Vermittler geistiger Werte für die Mehrheit des Publikums sind. Es gab allerdings eine Zeit, in der zahlreiche Provinztheater die mangelnde artistische Abrundung durch größeren Elan, durch beherzte Aufgeschlossenheit gegenüber der neuen Kunst und dem Experiment zu ersetzen suchten. Auch diese Stoßkraft ist heute erlahmt, teils am Widerstand des Publikums, teils auch an der wirtschaftlichen Diktatur, die etwa die Leihgebühren für die neuen Werke gern als Entschuldigungsgrund für die Verarmung der Programme und Spielpläne vorschiebt.

Wenn trotzdem die Provinz immer wieder besondere Leistungen hervorgebracht hat, die selbst für Berlin beispielgebend waren, wenn etwa Gera, Oldenburg, in letzter Zeit Darmstadt zu wichtigen Zellen einer neuen, lebendigen Art des Theaterspielens und Musizierens wurden, so beruht das auf einer Erscheinung, die in solcher Intensität und Unmittelbarkeit allerdings nur in der Provinz möglich ist: auf der Wirkung der Persönlichkeit. Die einzelne Tat hat in der Provinz heute noch das volle Gewicht des subjektiven Entschlusses. Hier lebt noch ein Abglanz des dezentralistischen Kulturstandes, ein Nachklang des patriarchalischen Autoritätsgefüges vorzivilisatorischer Zeiten. So geht in der Provinz die Wirkung der Persönlichkeit weit über den eigenen Fachkreis hinaus und vermag, im Guten wie im Bösen, das ganze geistige Leben einer Stadt zu beeinflussen. Aber die schöpferische Arbeit in der Provinz wird allzu leicht und allzu rasch isoliert. Der Elan des Künstlers erlahmt an der Unempfindlichkeit des Publikums, die Arbeit auch des zielbewußten und unvercliqueten Kritikers wird abgestumpft durch die kaum unterbrochene Wiederkehr immer der gleichen, kaum jemals von neuen geistigen Impulsen bereicherten, wachsend relativierten Durchschnittsleistungen. Gleichwohl gelten diese Erscheinungen, wenn auch in vergrößertem Maßstab und mit mehr Niveau, teilweise auch für Berlin. Die höhere Qualität, die Spitzenleistungen Berlins, schließlich nur eine Folge zahlenmäßiger Überlegenheit, bezeichnen

keinen wesentlichen Unterschied zwischen Weltstadt und Provinz. Man kann gerade auch in Berlin, an sog. repräsentativen Pflegestätten der Tradition, äußerlich pompöse Aufführungen von einer geistigen Richtungslosigkeit und Verschmocktheit sehen, wie sie selbst in der Provinz selten geworden sind. „Provinz" ist also eine bestimmte geistige Haltung, die nicht an einen begrenzten Erscheinungsort gebunden bleibt, sondern eine Reihe von Erscheinungsformen unseres gesamten heutigen Lebens durchdringt, an die sie gebunden ist. Provinziell sind, nach dem Gesagten, alle die Erscheinungen, die sich unter dem Einbruch und der wachsenden Ausprägung des zivilisatorischen Elements nicht mehr schöpferisch weiterentwickelt haben und zu mehr oder minder sinnentleerten Formen erstarrt sind. Vom ländlichen Schützenfest mit Musik und Freibier bis weit hinein in die Abonnementskonzerte der Berliner Philharmonie gibt es heute im Soziologischen nur graduelle Unterschiede, die alle noch diesseits der Grenze des Provinziellen zu suchen sind. Ihre Gemeinsamkeit besteht darin, daß alle diese Dinge völlig abseits von den gestaltenden Kräften der Zeit liegen. Zu ihnen führt kaum mehr ein Weg hinüber.

Nichtsdestoweniger beruft sich die Provinz auch heute noch – und gerade heute wieder im verstärkten Maße – auf ihre Eigentümlichkeit. Sie preist ihre Gesundheit, ihre Bodenständigkeit, ihre Volksverbundenheit als die rettenden Werte, die sie dem Verfall entgegenstellen will. Ohne auf diesen Anspruch im einzelnen näher einzugehen, genügt es, die Frage nach den schöpferischen Leistungen der Provinz für die Gegenwart zu stellen. Von einigen besonders lebendigen und befruchtenden Provinzbühnen war bereits die Rede. Die Aufzählung erhob natürlich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, denn im einzelnen fehlt es dank einer Reihe von Begabungen keineswegs an ernsthaften und erfolgreichen Bemühungen um einen zeitnahen, aktiven musikalischen Aufführungsstil. Sie sind allerdings mehr zivilisatorisch als provinziell bedeutungsvoll geworden. Die Gemeinsamkeit der Richtung tritt in den meisten Fällen deutlich hervor, aber es fehlt an der planvollen Organisation und zielbewußten Zusammenfassung dieser Kräfte, die sich nur zu oft im Kampf gegen übermächtige Widerstände erschöpfen und jeden Schritt vorwärts heute mit zwei Schritten zurück erkaufen müssen. Dagegen ist der Einzelne machtlos, und selbst in glücklichen Fällen wie in Darmstadt, wo sich ein kleines Kollektiv modern gerichteter junger Künstler zusammengefunden hat, wird die konsequent neuartige Arbeit vom Publikum doch nur als mehr oder weniger amüsanter Bürgerschreck, als ein Fremdkörper im Organismus der „Provinz" empfunden, den man über kurz oder lang wieder zu eliminieren hofft. Stark ist die Provinz nur noch in der Ablehnung; mußte doch selbst in Berlin die Krolloper provinziellen Umtrieben zum Opfer fallen – ganz zu schweigen von der unrühmlichen Beseitigung des modernen Musikressorts im preußischen Kultusministerium. Wo sie sich noch einmal zu positiven, arteigenen Leistungen emporreckt, wo Provinz noch einmal im stärksten und besten Sinne Gestalt gewinnt, wie – auf außermusikalischem Gebiet – im Schaffen Ernst Barlachs, da erreicht ihre Isoliertheit überdimensionale Formen, die ins Kultische aufragen. Aber sie sind lebendiger Mythos und stehen schon deshalb dem neuen Werden wesenhaft nahe und jedenfalls näher als der Negation und den Ressentiments, in denen die Provinz sich heute gemeinhin erschöpft.

Oder hat die Provinz etwa irgendwo produktive und wirksame Maßnahmen gegen die Theaterkrisen getroffen, die seit einer Reihe von Jahren regelmäßig zur Zeit der Etatberatungen die kleineren und größeren Bühnen alarmieren? Gewiß sind Versuche mit Fusionen und Gastspielen, selbst Ansätze zur Planwirtschaft gemacht worden. Sie waren zum Scheitern verurteilt, weil sie die längst fragwürdige Form des Betriebes unangetastet ließen. Niemals hat, um die Idee des Theaters zu retten, etwa ein Intendant seinen Posten zur Verfügung gestellt oder eine Stadt ihr „Prestige" geopfert. Man glaubte, die Krise – umgehen zu können, und scheiterte am Leerlauf des Betriebes. Statt einer energischen und zusammengefaßten Kraft zur Selbsthilfe: eine Reihe von widerwillig ergriffenen und unbefriedigend durchgeführten oder gar verpaßten Chancen. Am deutlichsten zeigt der Fall Bauhaus das Versagen der Provinz. Hier war einmal Gelegenheit geboten, die Dezentralisation der schöpferischen geistigen Kräfte, für die sich auch „Melos" seinerzeit eingesetzt hatte, zu verwirklichen. Die Voraussetzungen waren denkbar günstig: Dessau bot als Stadt wie als Kulturstätte ideale Bedingungen, die Entfaltung der Persönlichkeit war durch keinen Betrieb behindert, die Arbeit auf lange Sicht schien gesichert. Nun, das Bauhaus hat seinen „Abbau" überdauert; es ist nach Berlin übergesiedelt, wohin es seiner inneren Natur nach längst gehörte. Denn immer deutlicher tritt die zivilisatorische Weltstadt als die eigentliche Trägerin der neuen, zukunftweisenden Gestaltungsgesetze hervor, und man kann daher die moderne Gesinnung im Gegensatz zur Provinz als „Zivilisation" bezeichnen, wenn man sich davor hütet, diesen Begriff wertend als Gegenlage zu „Kultur" zu gebrauchen. Mit der Schließung des Bauhauses in Dessau hat die Provinz eine entscheidende Schlacht verloren. Sie hat das Bauhaus durch einen politischen Machtspruch verbannen, aber sie hat es nicht durch eigene schöpferische Kräfte in seinem Wesen verändern, umgestalten können.

So müssen auch andere Bemühungen der Provinz, sich durchzusetzen, hinsichtlich des Erfolges von vornherein mit Vorsicht aufgenommen werden. Hat doch auch die von Göttingen ausgehende Händel-Renaissance, eine groß angelegte Bewegung mit immerhin bedeutendem geistigen Hintergrund, sich als eine provinzielle, als eine zivilisatorisch unerhebliche Angelegenheit literarisch-bildungsmäßigen Ressentiments erwiesen. Heute steht das Volkstümliche hoch im Kurs – aber kaum jemals begegnet man einer tieferen Frage darnach, was und wo das „Volk" heute überhaupt ist. Bei der wirtschaftlichen Verarmung muß jetzt „das" Volkhafte, „die" Volksmusik zu einer Gesinnungsmache herhalten, hinter der sich nur zu oft mangelnde Qualität und fehlendes geistiges Niveau verbergen. Auch der Rundfunk ist dieser gefährlichen Ideologie in weitem Umfang verfallen. Der großartigsten modernen Technik hat sich durchaus provinzieller Geist bemächtigt. Das Drei- bis Vierfache der Zahl von Großsendern, die ausreichen würde, ganz Deutschland mit Rundfunk zu versorgen, ist gebaut worden, um – die Provinzen, die Kleinstaaterei, den Partikularismus durch die Technik wieder aufleben zu lassen. Die meisten Programme sprechen den neuen Möglichkeiten, dem Geist der Erfindung geradezu Hohn. Es fehlt der Provinz an allgemein verbindlichen Inhalten, um sich ihrer sinngemäß zu bedienen und ihre Formen zu entbinden. Man pflegt das Zufällige, das Private, und merkt nichts von der gewaltigen, alles Überkommene durchdringenden Umgestaltung der Öffentlichkeit, die der Rundfunk bis in den privatesten Bezirk des Haushaltes hineinträgt. Man sieht nicht, oder will nicht

sehen, daß es die „Provinz", die heute noch als sentimentaler Wunschtraum in vielen Köpfen herumspukt, in Wirklichkeit gar nicht mehr gibt.

Aus dieser Erkenntnis erwachsen der Zivilisation weitreichende Aufgaben, die nur sie als Trägerin der schöpferischen Kräfte der Zeit lösen kann. Zentralisation, nicht Dezentralisation lautet heute die Parole. Das Gebot der Zusammenfassung, der zielbewußten und vor allem konsequenten Durchsetzung der „zivilisatorischen" Ideen ist der oberste Grundsatz für die Neuorganisation des geistigen Vormarsches. Von ihm aus sind jetzt die taktischen Entscheidungen mit gesteigerter Verantwortlichkeit neu zu treffen. Es kann sich heute nicht mehr darum handeln, die bestehenden Gegensätze zu vertuschen. Je deutlicher sie herausgehoben, je stärker sie zum Bewußtsein gebracht werden, umso größer sind die Möglichkeiten zu produktiver Auseinandersetzung und sachlicher Lösung. Die „Provinz" ist seit langem den Nachweis eigener Schöpferkraft schuldig geblieben. Auch die „Zivilisation" hat bei ihrer oft noch unzulänglichen Organisation Rückschläge erlitten. Berlin selbst bietet ein Bild größter Zerrissenschaft. Aber nirgends spürt man das neue Wachstum lebendiger und stärker als in der Zentrale. Der Aufbau der Zukunft wird auf die Dauer von den weltstädtischen, zivilisatorisch-zentralistischen Lebensformen nicht zu trennen sein.

Arbeiter und Musik?

Friedrich Deutsch

1.

Neue Arbeitermusik erscheint fast ausnahmslos als Form der revolutionären Praxis. In Analogie zum russischen Film oder zur Linkskurve einer internationalen Literatur verknüpft auch die für den Arbeiter bestimmte Musik das Schaffen des Komponisten immer stärker mit der Offensive des Proletariats.

Vor zehn Jahren noch wäre es lächerlich gewesen, auf Grund der stilistischen Haltung irgend eines Stückes von einer „klassenbewußten" Haltung seiner Musik zu sprechen. Heute wird dieses Attribut von jeder agitatorisch gefärbten Komposition beansprucht. Oft vermag sich der Anspruch nur auf die parteipolitische Propaganda des Inhalts, auf die Ideologie der Textworte zu stützen. Uns Musiker interessiert aber vor allem die kompositionstechnische Voraussetzung einer artechten Arbeitermusik. Eine bestimmte Art der musikalischen Diktion, der spezifisch entromantisierte Stil der Chöre gilt heute als wesentliches Kennzeichen modernen Arbeitergesangs.

Wir haben historische, ästhetische, last not least sehr kluge soziologische Betrachtungen gelesen, die sich vorwiegend aus der intellektuellen Sphäre dem praktischen Problem proletarischer Musikübung nähern. Hier soll anderes angedeutet werden: Untersuchung des rein musikalischen Tatbestandes, soweit er sich aus den praktischen Erfahrungstatsachen der Arbeitersängerbewegung ergibt. Prämisse ist Kenntnis der Formen, in denen der Arbeiter zur Musik kommt und Musikalisches erlebt. Wir sollten uns darüber klar sein, daß das Verhältnis des Proletariats zur Tonkunst noch viel zu wenig erforscht ist und sich keinesfalls so eindeutig auf die fixe Formel bringen läßt, die uns die Parteidoktrin gern einreden möchte.

Der Arbeiter sagt: Wir wollen singen!

2.

Am Beginn der Untersuchung steht die Frage, was der Arbeiter will, wenn er in die Übungsstunde seines Chores geht. So paradox es scheint, wenn darauf nicht bedingungslos die einfache Antwort: „singen“ erteilt wird – der Zweifel entstammt den Methoden zeitgenössischer Reformatoren, die den musizierfrohen und geselligen Arbeiterverein der Vorkriegsjahre in eine scharfe Waffe des Klassenkampfes zu verwandeln wünschen. In diesem Zusammenhang spielt Gesang nur sekundär die Rolle eines der Mittel zu den politischen Endzielen. Politisierung des Arbeiterchors ist übrigens nicht die Originalerfindung der letzten paar Jahre, für die sie mit Vorliebe ausgegeben wird: es war eine gewerkschaftliche Idee, die zur Zeit Lasalles die Gründung des ersten deutschen Arbeiterchors in Frankfurt am Main bewirkt hatte.

Die Aktivierung der einzelnen Chöre entspricht keineswegs der konservativen Auffassung des „Deutschen Arbeiter-Sängerbundes“, als der Organisation von ungefähr 6500 proletarischen Gesangvereinen. In ihren Reihen stehen sich heute heterogene Auffassungen vom Sinn des Singens schroff, ja feindlich gegenüber. Der Ausschluß einiger Tausend Sänger im Rheinland und in Berlin zeigt den Bruch des Arbeiter-Sängerbundes mit dem radikalen System deutlich auf.

„Wir wollen singen!“ lautet dagegen die Forderung fast aller älteren Sänger, denen der Arbeiterchor vorzüglich eine Chance bietet, ihr naives Musizierbedürfnis im Rahmen spießbürgerlicher Vereinsfreuden zu befriedigen. Was dabei gesungen wird, ist den Sängern nicht so wichtig, die meist nach harter Arbeit müde in die abendliche Probe kommen. Bedingung ist, daß die Chorlieder gut klingen und nicht zu schwer gesetzt sind. Die ersten Tenöre werden dann ganz selig, wenn sie ein paar Mal ein hohes A falsettierend hinausschmettern dürfen. Der Ehrgeiz der Bässe möchte mit tiefem G oder gar F womöglich den Donkosaken brummende Konkurrenz machen. All diese komischen Starallüren von Arbeitersängern bemerkt man ständig auf den Festen, deren Programme ein Kapitel für sich bilden.

Vor allem erweisen sich da die typischen Liedertafelchöre als unausrottbares Übel, weil sich die Majorität der Arbeitersänger den Teufel um die Einwände scheert, die ihnen das Waldesrauschen oder die Abendglöckchen der Texte mit ideologischem Bedenken abgewöhnen wollen. Das Singen dieser Stücke macht den Arbeitern großen Spaß. Und die musikalischen Wirkungen zwischen dem obligaten Sforzato auf „Freiheit“ und den Quartsextakkorden bei Sonnenaufgängen und ähnlich poetischen Stellen bereiten seit Uthmanns Zeiten ein Vergnügen, das sich bei hübschen Teilungen der Stimmen oder gar bei weiter Akkordlage bis zur wahren Leidenschaft steigern kann.

Will man den Arbeitersängern ihre Liedertafelei nehmen, so muß man ihnen dafür etwas anderes und womöglich Besseres geben. An Versuchen, Gebrauchsmusik für sie zu schreiben, hat es in letzter Zeit nicht gefehlt. Es fragt sich nur, ob und inwiefern diese zum Teil auch instrumentalen Experimente als Musik wirklich brauchbar sind.

Jede Revue von Arbeiten proletarischer Musik muß den Namen Hanns Eislers an die erste Stelle setzen. Ist das revolutionäre Ergebnis seiner besten Stücke nicht zu bezweifeln, so stempelt gerade Eislers individueller Chorstil die Beherrschung des Kompositionshandwerks auch im Rahmen kollektivistischen Musizierens zur conditio sine qua

non. In Eislers Chören vollzieht sich die klangliche Wandlung des liquidierten Männergesangvereins zu einem modernen Chor, der allgemein verständliche Prägung der Melodie mit thematisch – beziehungsvoller Vielstimmigkeit virtuos zu binden versteht.

Das klassische Werk proletarischer Musik, Eislers in Gemeinschaft mit Bert Brecht verfaßtes Lehrstück „Die Maßnahme“, setzt durch seine Methode, eine politische Theorie in lehrhafter Form darzustellen, gleichsam eine veränderte Funktion der Musik voraus. Deren Ensemble-Idee heißt Kollektiv. Und die entscheidende Form dieses in solcher Konsequenz neuartigen Versuchs von Eisler-Brecht bringt die Ausführenden in ein zweckdienliches Verhältnis zum aufgeführten Werk. Es zwingt jeden Einzelnen im Sängerkollektiv, sich schon während der Proben mit den ideologischen Inhalten der Chöre auseinanderzusetzen. Wer zufällig eine Übungsstunde zur „Maßnahme“ besucht hat, wird sich an leidenschaftliche Diskussionen der Arbeitersänger um die Hauptprobleme des Stückes (die Parteidisziplin und anderes) als merkwürdigen Eindruck dieser Probenabende erinnern.

Eislers Arbeiten sind bis heute ohne gleichwertige Nachfolge geblieben. Auch die radikale Bewegung kann auf die Dauer nicht von seinen Kompositionen allein getragen werden. Dabei wird Eislers System in Einzelheiten kopiert. Zum Beispiel in seiner primitiven Homophonie, oder in der Mischung des Vokalen mit kleinen Bläsergruppen. Vor allem aber wird die furiose Deklamation kopiert, die angeblich sogar als Nachahmung strengster marxistischer Kritik standhält. Musikalische Kritik dagegen nimmt an schlechtem Chorsatz, an falsch ausgehörten Harmoniefortschreitungen und einer Stimmbehandlung Anstoß, die wohl niemals einen einzigen Arbeiter zum Freund des Singens gewinnen dürfte.

3.

Was ist ein Arbeiterchor? Ein mehr-, meist vierstimmiger Satz, der als solcher stümperhaft oder virtuos geschrieben sein kann. Nun wird aber hier mit der Behauptung, daß sich das meiste, was wir neuerdings an Arbeitermusik kennen gelernt haben, als dilettantischer Unfug erweist, ein offenes Geheimnis ausgesprochen. Dilettantisch sind viele Stücke in einem Ausmaß, daß den wirklichen Musikern das Interesse an der Bewegung vergehen könnte. Unfug ist eine (im übrigen häufig fugierte) Musik, die nicht im entferntesten mit den Ohren des proletarischen Hörerkreises, dem sie gilt, zu rechnen weiß und deren technische Stümperei kein parteipolitischer Imperativ wett machen wird. Einer Elendsmalerei mit Schönbergschen Intervallsprüngen steht jedes Arbeiterpublikum hilflos gegenüber und bleibt schließlich Aufführungen gänzlich fern, die eine sehr gefährliche Verkennung der Gesamt-Lage bedeuten: trotz des Bannfluchs gegen alle „kulinarische“ Musik haben viele Arbeiter ein Faible für klingende Genüsse einer bürgerlichen Welt, die ihnen durch Radio und Tonfilm unaufhaltsam zugetragen werden.

Mit dieser tönend-lebendigen Gegnerschaft, die nach schwerem Tagewerk für bequemste Entspannung sorgt, muß die proletarische Musik wirksamer rechnen als bisher. Lehrt schon die Probenerfahrung bei Arbeiterchören die übermächtige Konkurrenz des Sports fürchten, der die Jugend vom regelmäßigen Besuch der Übungen abhält, so darf man schon garnicht das primitive Musikgefühl der probenwilligen älteren Sängerschaft ignorieren, deren Instinkte nicht immer ganz wunschgemäß reagieren: es war ein tragikomisches Mißverständnis der „Maßnahme“ als die flotte Jazzmusik der „Händlerszene“ –

aus parodistischen Gründen in die Klangsphäre des Nachtlokals versetzt — zum da capo-Erfolg der Uraufführung werden sollte. Wir begreifen aus dieser Perspektive die Überlegung Sowjetrußlands, die eine wiederholt angekündigte Tournée Jack Hyltons durch Städte der Union im letzten Augenblick mit dem Einreiseverbot sabotiert hat.

Eine Leistung der jungen Produktion darf nicht verkannt werden: sie hat die Arbeiter-Sängerbewegung wenigstens teilweise aus einem Zustand herausgeführt, der leicht als sinnlos-ehrgeizige Nachahmung des bürgerlichen Musikbetriebs zu entlarven war. Wenn eine vielhundertköpfige Arbeiterschar die unverstandenen lateinischen Worte einer Messe erst mühselig memoriert, wenn eine angeblich revolutionäre Masse den von ihr abgelehnten religiösen Dogmen in kirchlichen Kunstdenkmälern singend huldigt, wird der Widerspruch zwischen den ursprünglichen Ideen und der späteren Haltung der Sänger-Organisation offenbar.

Die Spielfolgen der großen Arbeitersänger-Feste mit ihren Monsteraufführungen von Oratorien, Totenmessen und sonstiger liturgischer Musik entwickelten sich in den letzten Jahren zu einem Nonplusultra an Sinnlosigkeit. Hier fehlt zwischen dem natürlichen Vorstellungskreis der Singenden und den geistigen Inhalten ihrer Kunstübung jegliche Kongruenz.

So führt diese Situationsskizze proletarischen Musizierens von selbst zur Kardinalforderung nach einer guten und brauchbaren Laienmusik für die Zwecke der Arbeiter. Wie die konventionelle Ästhetik rechts der Arbeitermusik ein für den Tendenzchor unverwendbares Requisit bleibt, so bringt andererseits – links – die musikalische Impotenz radikalen Mitläufertums nur mit ihrer konstanten politischen Überzeugung die Sängerbewegung keinen Schritt vorwärts. In der freiwilligen Bindung an Musik kommt auch politische Werbung nur mit spezifisch musikalischer Begabung weiter. Einstweilen erweist sich der „Fridericus“ – und erst recht der fabelhafte „Radetzkymarsch“ als höchst wirksame Agitation, während die Wirkung unmusikalischer Tendenzchöre verpufft. Diese lassen nur die Frage offen, warum beispielsweise die jungen Arbeiter, soweit sie singen und die sonst ihre Kraft auf alle andern möglichen Arten der revolutionären Propaganda viel erfolgreicher dienstbar machen – könnten, gerade in ihrer erkünstelten Beziehung zur Musik Energien verschwenden? Wobei es sich fast immer um musikalische Formen handelt, die das Fassungsvermögen der Arbeitersänger belasten oder gar überschreiten, dagegen den oft unterschätzten Ansprüchen der kleinbürgerlichen, politisch sympathisierenden Intelligenz keineswegs genügen.

Dies nämlich ist für Arbeitermusik entscheidend: daß man sie nicht aus einer einzigen Kategorie schaffen und bewerten kann. Hat Arbeitermusik alle Prämissen erfüllt, die durch außermusikalische Erwägungen an sie herankommen, dann müssen ihre kompositionstechnischen Probleme eine volkstümlich und handwerklich gleich überzeugende Lösung suchen.

Musik von stärkster Popularität und dabei von Niveau zu schreiben, ist gewiß keine leichtere Sache als die gesteigerte Artistik vielfacher Kontrapunkte. Den Weg dieser Volkstümlichkeit, getragen von sauberem Musikwerk, wird die proletarische Musik finden müssen, soll sie nicht in der historischen Situation der Gefährdung aller musikalischen Institutionen und Interessen gleichzeitig die Stützpunkte ihrer eigenen Arbeit verlieren.

Diskussion

Um Kurt Weills „Bürgschaft"

Die Fragen, die in den letzten Heften der Zeitschrift um Kurt Weills „Bürgschaft" aufgeworfen wurden und die durch eine neue Oper des Komponisten wieder aktuell werden, sind in der Zwischenzeit nicht verstummt. Aus den eingegangenen Zuschriften sollen hier noch zwei im Auszug mitgeteilt werden.

Es handelte sich bei der Diskussion bisher um den ethischen Gehalt der „Bürgschaft". Ein junger Komponist, Herbert Trantow, stellte Fragen an Kurt Weill, in denen er fordert, daß ein Komponist wie Weill seine Kraft, wie im „Jasager", unter den Gedanken einer ethischen Idee stellen müsse (Melos 1932, Heft 8/9).

Weill erwidert, er habe nicht Übermenschen, sondern Menschen schildern und das Leben so zeigen wollen, wie es ist, aber nicht wie es sein soll. Hiergegen wendet sich Herbert Trantow noch einmal mit folgenden Sätzen:

> Es wird wohl bei jeder kritischen Diskussion „Behauptung gegen Behauptung" stehen – letzten Endes war das aber nicht der Sinn meiner Fragen, den „Behauptungen" die Weill-Neher in ihrer Bürgschaft aufstellen, neue entgegenzusetzen, sondern sie darauf aufmerksam zu machen, daß Menschen, die „dem Neuen, soweit es positiv und schöpferisch ist, offen zugewandt sind", nach dem positiven und in seiner Idee der unbedingten Selbstopferung im Dienst der höheren Einheit schöpferischen Jasager von dem negativen Pessimismus der Bürgschaft schmerzlich enttäuscht wurden.
>
> Im einzelnen: natürlich ist es möglich, auf dem gleichen weltanschaulichen Hintergrund etwas Positives, Bejahendes zu gestalten – allerdings nur auf dem Wege über das von Weill als für die Oper sehr gefährlich abgelehnte reine Menschentum. (Wie ist die Idee des Jasager z. B. anders realisierbar als durch Menschen, die erkannt haben, daß die äußere Form nichts bedeutet gegenüber der inneren Wesenhaftigkeit aller Erscheinungen? Hier liegt m. E. der ungemein erzieherische Wert gerade dieses Stückes für junge Menschen.) Die Typen, die in Mattes und Orth gezeichnet werden, sind im Grunde Unmenschentypen – daß „Liebe, Freundschaft und Verrat, alles abhängig von der Macht des Geldes" sei, gilt schließlich nur für eine in jeder Kulturperiode vorhandene, verhältnismäßig geringe Schar von Schiebern und skrupellosen Glücksrittern, die am Rande der menschlichen Gesellschaft dahinvegitiert. Trotzdem oder gerade darum, wie man will, kann der gesellschaftskritische Wert der Bürgschaft kaum verkannt werden – allerdings (hier steht Behauptung gegen Behauptung) erscheint es augenblicklich wichtiger, über das negativ-kritische Element zum positiv-aufbauenden vorzustoßen. Es sieht ganz so aus, als ob eine neue Generation, nur weil sie nicht von kritischen Bedenken gehemmt ist, einen Vorsprung bekommt, den sie wegen eines ganz äußerlichen, nur jugendlichen Elans im Grunde nicht verdient hat.
>
> Einer Behauptung von Weill möchte ich widersprechen: es ist nicht wahr, daß die „Bürgschaft den Versuch macht, zu den Dingen Stellung zu nehmen in einer Zeit, wo die einen sich mit artistischen Spielereien beschäftigen, während die anderen es vorziehen, überhaupt nicht zu produzieren, um nur nirgends anzuecken". Bei ruhiger Überlegung wird Weill sich selbst sagen müssen, daß in den Jahren, in denen er seine Bürgschaft schrieb, mindestens ein gutes Dutzend musikalischer neuer Werke geschrieben worden sind, die, in ihrer Haltung genau so revolutionär wie die Bürgschaft, fernab jeder artistischen Spielerei die musikalische Entwicklung im positiven Sinne weitergetrieben haben.

Eine zweite Zuschrift ergänzt das Bild dadurch, daß sie sich nicht mit ethischen, sondern mit den musikalischen Problemen beschäftigt. Ihr Verfasser, Heinz Welten, spricht zunächst über die Entwicklung Weills als Musiker und sieht in ihm die stärkste Zugehörigkeit zum Theater. Sie manifestiert sich unter den Frühwerken Weills am eindeutigsten in „Protagonist" und steigert sich dann bis zur „Dreigroschenoper", in welcher

der Verfasser den Höhepunkt in der bisherigen Entwicklung Weills erkennt. Wir setzen hier mit der Wiedergabe der Zuschrift ein:

Hier vereinigen sich seine besten musikalischen Qualitäten zu einem wahrhaft triumphalen Meisterwerk in der modernen Musikgeschichte! Eine geniale Beherrschung des Rhythmus, eine virtuose Instrumentation, raffiniert-einfache Sprechgesänge, die sich in ihrer ironischen Sentimentalität dem Hörer unbewußt einprägen. Die klanglichsten Wirkungen bei der Anlehnung an die Jazzmusik! Abstrakte Klangcharaktere, die in ihrer variablen Durchführung, in den akzentuierenden Kontrasten, phonetische Eindrücke von spielerischer Gewandtheit und dramatischer Spannung vermitteln. Wie er hierbei die Dynamik des Tones meistert, der einzig allein als solcher den Hörer ergreift.

Gewagt scheint es mir da nun, derartige Elemente auf die große Oper zu transformieren, bei der jedem Komponisten scheinbar immer der musikalische Stil der klassischen Oper suggeriert wird, die auf streng formaler Gliederung der musikalischen Gesetze aufgebaut ist. Besonders müßte da ein Weill über diese Dinge erhaben sein. Ein Gemisch von Klassik und Moderne ist nur ein Versuch, der für das Studio geeignet ist, aber niemals als Oper für eine öffentliche Bühne.

Unter diesen neuen Gesichtspunkten, die ebenso neu sind wie das epische Theater von Weill-Brecht, wurden „Mahagonny" und die „Bürgschaft" komponiert.

In „Mahagonny" sind die Versuche, die Songs etc. auf die große Oper zu übertragen, noch zaghaft, so daß das Werk seinen geschlossenen Charakter beibehält. Anders in der „Bürgschaft".

Diese letzte Oper von Weill drückt sich fast nur in dynamischen Effekten aus, wie es die Instrumentation beweist: große Chöre, kleine Chöre, Trompeten und zwei Klaviere. Die Komposition lehnt sich überdies sehr eng an die theatralische Handlung. Außerhalb derselben steht nur der kleine Chor – gewissermaßen als Conferencier. Ich will bei dieser Oper nicht die wirklich originellen Verhältnisse der Töne zueinander verkennen, die den Weill der „Dreigroschenoper" kennzeichnen, aber keine noch so moderne Bühnenaufmachung kann über den klassischen Charakter der Musik hinwegtäuschen. Es ist gefährlich, Chöre in moderner Fassung auf große Oper zu bringen, insbesondere Songs, die beinahe eine arienhafte Klangeigentümlichkeit aufweisen.

Wir beschließen mit der auszugsweisen Wiedergabe dieser beiden Zuschriften die Diskussion. Das Wort hat nun wieder Kurt Weill selbst — in seinem nächsten Werk.

H. M.

Meloskritik

Kaysers „Hörender Mensch"

Margot Riess

Der hörende Mensch – der höhere Mensch, der direkten Zugang zu den tönenden Urbildern der Welt hat. Zu lange haben wir uns mit dem Abglanz der Dinge begnügt und schließlich nur dem Meß- und Wägbaren, dem Begrifflich-Begreifbaren getraut. Nun soll uns eingefrorenen „Haptikern" durch Offenbarung des harmonikalen Sinns aller Dinge Erlösung kommen. Romantische Sehnsüchte werden so in einem merkwürdig wörtlichen Sinne Erfüllung: „und die Welt hebt an zu klingen, sprichst du nur das Zauberwort". – Das Zauberwort aber ist die sonst lebentötende Zahl, um deren Entsühnung es hier geht: damit, daß die Zahl Gestalt wird, klingende beseelte Gestalt, verliert sie ihre Schrecken auch für den künstlerischen Gefühlsmenschen, wird befreiendes Erlebnis einer sinnvollen Ordnung der Welt. Nicht nur das gesamte anorganische und organische Geschehen dieser und anderer Welten ist von der Tonzahl beherrscht,

sondern auch unser Denken, Streben und Wollen. Ein mathematisches System also, das mit dem Anspruch auftritt, Welterlösung zu sein, und zwar infolge jenes „kreisförmigen Denkens“, das sein Urheber selber einmal als für mystisches Denken charakteristisch bezeichnet hat.

Das mit einer Fülle von Anschauungsmaterial in Gestalt von Bildtafeln und mathematischen Zeichnungen versehene Buch „Der hörende Mensch“ (Elemente eines akustischen Weltbildes) von Hans Kayser (Verlag Lambert Schneider, Berlin) setzt Gedankengänge fort, die der Verfasser bereits in seinem Sammelwerk „Orpheus, Vom Klang der Welt“ eingeleitet hatte. Hier wie dort ein gigantisches Ringen um das gestalthafte Erlebnis eines einheitlichen, dem ängstigenden Zufall enthobenen Weltbildes. Zu diesem aber gelangt man nicht auf dem Wege wissenschaftlich-begreifenden Denkens und Forschens, das sich – einschließlich dessen, was sich bisher Psychologie nannte – dem stumpfen Tastsinn verschrieb, sondern indem man den Dingen ihren Eigenklang ablauscht.

An der exakten Naturwissenschaft als der bedeutendsten Leistung der heutigen Menschheit muß man sich orientieren, um das Tongesetz in seiner Bedeutung als Naturphänomen zu erfassen. Wie die Chemie durch Interpolierung der Atomgewichte zu dem „periodischen System der Elemente“ gelangte, so werden hier die in dem Phänomen der Obertöne ruhenden Möglichkeiten durch Interpolation im System der „Teiltonkoordinaten“ arithmetisch-geometrisch dargestellt.

Den wirklichen Künstler geht alles etwas an – das ist der gesunde Leitsatz des Buches. Dem stubenhockerischen Spezialistentum des Musikers soll besonders hiermit der Garaus gemacht werden. Daß die Natur die große Lehrmeisterin sei, wurde bisher nur den bildenden Künstlern gepredigt. Der Musiker aber soll nun seinerseits erkennen, daß es die gleichen Gesetzmäßigkeiten sind, Gravitation und Expansion, Anziehungs- und Fliehkraft, die auch die Gestalt seines Werkes prägen, daß die lebenaufbauenden Elemente nach Atomgewicht und -zahl harmonikal bestimmt sind, Flächen und Winkel der Kristalle sich gleichsam in klingenden Reimen zur Form schließen (z. B. ergaben differenzierte Berechnungen seltsamste Übereinstimmungen zwischen den kristallographischen Normalreihen und den Teiltonreihen). Eine kosmische Tonanalyse, die die Harmonie der Sphären als Wirklichkeit erleben läßt, hatte schon Kepler gegeben. Überhaupt handelt es sich hier oft mehr um ein Wiederheraufbeschwören von Vergessenem, Verachtetem, ja Verdrängtem als um Setzung von schlechthin Neuem, wie ja nach Plato alles Wissen nichts als ein Wiedererinnern sein soll. – Entsprechende klingende Formwerte erleben wir beim Zahlgesetz der Chromosomen, bei den Proportionen der ober- und unterirdischen Pflanzenteile, an Blattstellungsgesetzen, die sich nicht nach der Zweckmäßigkeit, sondern dem innern Klange folgend, regulieren, am hexagonalen Wabenbau der Biene, zu dem sie ihr angeborener harmonikaler Formensinn, dem „Senarius“ folgend, zwingt. Das alte Problem des Vergleichs von Tönen und Spektrallinien wird im Sinne der Harmonik neu aufgenommen und damit die Verschiedenheit der Arbeitsleistung des sehenden und hörenden Organs festgestellt: das Auge sieht mehroktavig, d. h. es reduziert die Farben der Ober- und Unteroktaven auf die eine Oktave des sichtbaren Spektrums, das Ohr dagegen hört die gleichen

Stufen als Töne auf zehn Oktaven verteilt. Dies sowie die Fähigkeit des Ohres, exakte Intervalle zu empfinden und im übrigen auch perspektivisch zu hören, wird als weiterer Beweis für das Primat des hörenden Organs ausgewertet. Die Anwendung der höheren Einheit von Ton und Farbform haben wir soeben in der abstrakten Malerei und ihrer theoretisch-handwerklichen Fundierung durch die schaffenden Künstler selber erlebt, und zwar überzeugender, da es auf das eigentliche Hören des gestalthaft erfaßten Tones ja nicht letztlich ankommt, als in den immer noch in einer spielerischen Ebene sich bewegenden Versuchen der Farblichtmusik. – Auf die harmonikalen Urbilder der Welt reagieren und sie so noch einmal gestalten, war und ist Aufgabe jeder Kunst, die besser durch das Wort „Gestaltsymbolik" zu ersetzen wäre. Nach harmonikaler Logik entwickelte die Gotik aus dem statisch-zentrischen Quadrat der Antike, das der Prim-Oktavenordnung entspricht, das dynamisch-exzentrische nach der aktivierenden Quinte geregelte Dreieck. Auch die scheinbar auf reine Zweckmäßigkeit gestellte Baukunst der Gegenwart mit ihrem Zurückgehen auf die reine kubische Grundform ist in ihren Hintergründen harmonikal zu werten und wird als Vorstufe zu den großen öffentlichen „Funktionsbauten" der Zukunft angesehen, die wie Pyramiden, griechische Tempel und mittelalterliche Dome das gesamte Wissen und Können ihrer Zeit in sich vereinigen werden.[1])

Für den Musiker ergibt sich die Forderung, sich jenseits aller Ästhetik und üblichen Harmonielehre gründlichst und ehrlichst mit seinem eigenen Handwerkszeug, dem Ton zu befassen und auf die musikalischen Urphänomene zurückzugehen, sich z. B. einmal ganz naiv zu fragen, warum wir gerade wesentlich in Ganztönen bauen. — Die Konstruktion von Akkordparabeln zeigt, daß im Gegensatz zur üblichen Auffassung vom Akkord als dem ruhenden Pol innerhalb der bewegten Melodie gerade im Akkord der eigentliche Bewegungsimpuls potentiell vorhanden ist, daher auch die Wirkung eines reinen Akkordes, und daß jedes kreisförmig fließende energiegeladene Melos wiederum nach einem Ruhepunkt hinstrebt. Die verschiedene Verwendung der Kadenz bei Bach und Beethoven erscheint in neuer Beleuchtung als dynamisches Formproblem.

Die grundlegende, anläßlich der Feststellung des korrelativen Verhältnisses von Saitenlänge und Tonhöhe gemachte pythagoreische Entdeckung „alles ist Zahl" wird hier schließlich in umgekehrter Richtung ausgewertet: alles, auch die Zahl ist Seele!

Ein Werk, das vielleicht ebenso viel begeisterten Zuspruch wie Ablehnung erfahren wird, das aber jedenfalls in höchstem Maße geeignet ist, Schaffenden wie Aufnehmenden neuartige, starke Impulse zu geben.

---

[1]) Wie weit wir heute von einer wahrhaften Durchdringung der einzelnen Bestandteile eines Gesamtkunstwerkes noch entfernt sind, beweisen immer wieder unsere offiziellen Konzerte in der Philharmonie oder im Beethovensaal, wo eine bis ins Feinste, Letzte ausgewogene musikalische Leistung an einem Rahmen abprallt, dessen edelbarocke Aufdringlichkeit den allerbescheidensten Ansprüchen an Harmonie Hohn sprechen müßte – wenn wir eben nicht allzu gewohnt wären, auf jedes reale Aufeinanderbezogensein der einzelnen Künste von vornherein Verzicht zu leisten. Stellen wir uns aber einmal vor, wir hörten hier wirklich den „Ton im Stein" — welche schauerliche Kakophonie ergäbe das!

Neuerscheinungen

Wir bringen in dieser ständig wiederkehrenden Rubrik ohne Anspruch auf Vollständigkeit eine erste Auswahl aus den musikalischen und musikliterarischen Neuerscheinungen. Wir behalten uns vor, auf einzelne der hier erwähnten Werke noch ausführlicher einzugehen.

Neue Musik

Eduard Zuckmayer, Herbst-Kantate, nach Worten von Martin Luserke, für kleinen und großen Chor mit Begleitung von Instrumenten. *Schott, Mainz*

Hugo Distler, Choralpassion, op. 7, für 5stimmigen gemischten Chor a cappella und zwei Vorsänger (Evangelist, Jesus), nach den vier Evangelien der Heiligen Schrift. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Conrad Beck, Vier Frauenchöre a cappella: 1. Ich wollt zu Land ausreisen, 2. Sei gern allein, 3. Der schöne Sommer geht uns herein, 4. Die Brünnlein, die da fließen. *Schott, Mainz*

Hugo Herrmann, Jesus und seine Jünger, Oratorium für gemischten Chor, Orchester und drei Solostimmen, op. 80. Nach Texten aus dem Johannesevangelium und den alten Johannesakten unter Benutzung der Übersetzungen von Ludw. Albrecht und Friedr. Wolters. *Bote & Bock, Berlin*

Josef Schelb, Vier Männerchöre a cappella, vierst.: 1. Der Feind, 2. Auffahrt, 3. Wandrer. 4. Hat man mich gesehen. *Schott, Mainz*

Hans Lang, Fränkische Volkslieder für vierstimm. Männerchor a cappella: 1. Der Reiter und das Mädchen, 2. Soldatenleben, 3. Abschied am Tore, 4. Handwerksburschenabschied, 5. Handwerksburschen-Wanderlied, 6. Der Schneider auf der Wanderschaft, 7. Unser Vetter Veitl, 8. Verkehrte Welt. *Schott, Mainz*

William Walton, Drei Lieder mit Klavierbegleitung: 1. Daphne, 2. Through Gilded Trellises, 3. Old Sir Faulk; Text von Edith Sitwell. *Oxford University Press, London*

Kurt Pahlen, Kinder, wir singen von Tieren! für Singstimmen und Klavier. Text von Hugo Basch. *Hug, Zürich*

Alexander Voormolen, Vier Alt-Niederländische Poesien (Gesang und Klavier). *Alsbach, Amsterdam*

Alexandre Gretchaninoff, Bachkiria, op. 125. Fantasie über ein bachkirisches Thema für Flöte und Harfe. *Schott, Mainz*

Arthur Benjamin, Concerto für Violine und Orchester. 1. Rhapsodie, 2. Intermezzo, 3. Rondo. *Oxford University Press, London*

Hans Franco Mendes, 4e Sonatine für Klavier. *Alsbach, Amsterdam*

Neuausgaben alter Musik

Josquin de Prés, Missa da pacem zu vier Stimmen, herausgegeben von F. Blume. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Giovanni Giacomo Gastoldi, Spielstücke für zwei Melodieinstrumente. Heft 1: Sechs Stücke für gleiche Stimmen, Heft 2: Sechs Stücke für ungleiche Stimmen: herausgegeben von Edith Kiwi *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Mauritio Cazzati, Sonate d-moll, op. 18 Nr. 9, für zwei Violinen, Violoncello (Gambe) und Cembalo (Orgel); herausgegeben von Werner Danckert. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Johann Fischer, Vier Suiten für Blockflöte (Violine, Flöte, Oboe, Viola) mit Baß (Cembalo mit Gambe, Cello, Laute, auch Cembalo bzw. Klavier allein oder Gambe, Cello, Laute allein); herausgegeben von Waldemar Woehl. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Orgelmeister des 17. und 18. Jahrhunderts, ausgewählte Orgelwerke, herausgegeben von Karl Matthaei. Zweiter Band der Sammlung „Leichte Orgelmusik". *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

W. A. Mozart, Tanzbüchlein für Klavier, eine Sammlung leichter Tänze (Les petits Riens und anderes). Bearbeitet und herausgegeben von Willy Rehberg. *Schott, Mainz*

Pädagogisches

Orff-Schulwerk, Elementare Musikübung:

Hans Bergese:	B 1	Übung für Schlagwerk: Handtrommel
—	B 2	do. Pauken
—	E 1	Spielstücke für kleines Schlagwerk
Gunild Ketman:	E 2	do. do.
—	H 1	Spielstücke für Blockflöten und kleines Schlagwerk
—	J 1	Tanz- und Spielstücke, Auftakt Bolero,

Schott, Mainz

Paul Höffer: Wir singen heute: Fröhliche neue Kinderlieder, Werk 33 (ein- und zweistimmig z. T. mit Begleitung des Klaviers und anderer Instrumente) *Schott, Mainz*

B. Martinu, Rhythmische Etüden, für Violine und Klavier. *Schott, Mainz*

Neuerscheinungen

Paul Essek, 30 Spezial-Etüden in den ersten fünf Lagen für Violine, op. 30. *Hug, Zürich*

Richard Stöhr, Formenlehre der Musik, unter Mitarbeit von Hans Gál und Alfred Orel. *Kistner & Siegel, Leipzig*

J. Müller-Blattau, Einführung in die Musikgeschichte. In: Musiklehre, Musikerziehung, eine Schriftenreihe, herausgegeben von Hans Fischer. *Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

Hans Fischer, Die Sonatenform in der Schule. Heft 8 der Beiträge zur Schulmusik, herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich. *Schauenburg, Lahr/Baden*

Otto Roy, Neue Musik im Unterricht. Heft 7 der Beiträge zur Schulmusik, herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich. *Schauenburg, Lahr/Baden*

Herbert Just, Ratgeber für Sing- und Spielkreisleiter in organisatorischen, rechtlichen, steuerlichen und praktischen Fragen. In: Werkschriften des Seminars für Volks- und Jugendmusikpflege in Berlin, herausgegeben von Hermann Reichenbach. *Vieweg, Berlin-Lichterfelde*

Bücher und Schriften

Karl Gerstberger, Kleines Handbuch der Musik. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

J. R. H. de Smidt, Les Noëls et la tradition popoulaire. *Paris, Amsterdam*

Pierre-Daniel Templer, Erik Satie. *Rieder, Paris*

Leopold Binental, Chopin, Dokumente und Erinnerungen aus seiner Heimatstadt. Aus dem Polnischen übersetzt von A. v. Guttry. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Hugo Herold, Zur Praxis der Musikerziehung für alle Schularten. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Werner Schwarz, Robert Schumann und die Variation, mit besonderer Berücksichtigung der Klavierwerke. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

L. Feuerlein, Was ist Stau-Prinzip? Die Erlösung aus dem Elend der Gesangsmethoden. Dritte umgearbeitete und erweiterte Ausgabe. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Carl Elis, Orgelwörterbuch. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Hans Mersmann

Mechanische Musik

Filmgestaltung aus der Musik

Leo Fürst

Die Versuche, zu einer neuen Form des Films zu gelangen, frei von Anlehnungen an die Ausdrucksformen des Theaters, wurden seit der Popularisierung des Tonfilms und mit der fortschreitenden Entwicklung seiner Technik von verschiedenen Richtungen her in Angriff genommen. Eine psychologisch und ästhetisch neue Gestalt versprechen diejenigen Methoden, die das Problem von der Musik her zu lösen begannen. Die Grotesken der Micky-Maus – am Anfang dieser Reihe – entwickeln wohl den Bildvorgang aus der Musik, gestalten ihn aber in einem Gegensatz zur Realität des Tones. Die Zwischenstufe, als die man René Clairs „Sous les toits de Paris" ansehen kann, ist dadurch bedeutsam, daß hier der Versuch gemacht wurde, den formalen Aufbau der Musik (nicht die Aspekte des musikalischen Inhalts) als Grundlage für die Montage des Bildes anzunehmen. In anderer Richtung erstreben die Bewegungsstudien Fischingers eine optische Ausdeutung der motorischen Elemente der Musik, und in den gezeichneten Bewegungslinien sehen wir Diagramme der motorischen Innervationen des musikalischen Rhythmus.

Neue Formen im Tonfilm haben verhältnismäßig spät begonnen sich herauszubilden, wenn man bedenkt, daß die Anregung bereits 1923 von Balázs Béla ausging, und daß inzwischen die Situation durch die Ergebnisse der Musikwissenschaft und Tonpsychologie vorbereitet und so gespannt war, daß der Musik-Film längst hätte kommen müssen

Als endlich eine weder wissenschaftlich noch künstlerisch orientierte, aber dafür reichlich durch politische Vorurteile geblendete Presse Eisensteins „Sentimentaler Romanze" als Versuch einer neuen Form nicht das Interesse entgegenbrachte, das man verlangen konnte, schien es, als ob erst die Diskussion über diesen Fall den entscheidenden Anstoß geben und das Ziel näher bestimmen sollte. Positiv wiesen damals nur Balázs („Weltbühne" 26, 38; „Filmkunst" 6, 20) und Preußner („Melos" 9, 10) auf die Bedeutung dieses Experimentes für die Entwicklung des Tonfilms zum Kunstwerk hin. Und seitdem überrascht die Intensität, mit der theoretisch und praktisch versucht wird, dem Problem des Musik-Tonfilms näher zu kommen. In der „Filmkunst" (7, 20) stellte vor einigen Monaten Hans Erdmann die Idee zur Diskussion, bereits komponierte, in fertigen musikalischen Formen stehende Musik in ästhetische Beziehung zum Bildgeschehen zu setzen. Diese Frage ist sicherlich nicht nur von einer Seite aus der Lösung näher zu bringen; aber eine Methode wie sie Winckel („Melos" 10, 11) näher ausgeführt hat, kann zwar unser technisches Interesse wachrufen, doch künstlerisch wenig befriedigen. Einen Schritt weiter geht Zechaanowsky, der Honeggers „Pacific 231" einem sinnähnlichen Bildablauf parallel setzt. Auch ist der französische Film „L'Arlésienne", dessen Regisseur Barconelli Bizets Musik zur Grundlage eines Spielfilms machte, aus einem guten Gedanken geboren. Im Anschluß an Walter Ruttmanns Film „In der Nacht" (nach Schumann) will dann Preußner („Melos" 10, 11) den Weg weitergeführt sehen, den Balázs angedeutet hat und den auch Eisenstein beschritt: Bildassoziationen aus der Musik zu gestalten.

Es handelt sich hier darum, psychologische Phänomena zum Inhalt der musikalischen Form zu machen, aus ihr zu gestalten und damit Gesetze für eine neue Gattung des Tonfilms zu finden. Die psychologischen Tatsachen, daß akustische Reize, im Besonderen das Hören von Musik zu Tonempfindungen führen, die entweder direkt, oder über die Vorstellung mit körperlichen oder seelischen Reaktionen beantwortet werden, bilden die Grundlage für das Zustandekommen tieferen Erlebens und ästhetischer Erkenntnis. Die Art des Erlebens und die Bildung entsprechender Assoziationen und Ideenverknüpfungen ist nicht bei allen Menschen die gleiche, sie ist beeinflußbar durch musikalische Erziehung, hängt aber ab von „musikalischer Begabung" und in der Hauptsache von einer gewissen psychischen Veranlagung, die sich dadurch ausdrückt, daß entweder die körperliche oder die seelische Reaktionsfähigkeit vorherrscht. Die Psychologie unterscheidet Grundtypen des Musikerlebens, die nicht scharf gegeneinander abzugrenzen sind, vielmehr ineinander übergehen. In dem gleichen Maße, wie die Erlebnistypen nicht genau zu trennen sind, treten die Erlebnisse selbst in ein Abhängigkeitsverhältnis sowohl zu den Typen, als auch zu den Aspekten der musikalischen Inhalte. Die Untersuchungen Hubers (Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive. 1923) sind bedeutsam für eine gewisse Gesetzmäßigkeit dieser psychologischen Prozesse. Doch ist die Art dieser Abläufe für uns weniger von Interesse als die Tatsache, daß die musikalische Bewegung, d. h. die Spannungen und Lösungen verschiedenen Erregungen des Seelenlebens entsprechen und daß diese Spannungsverhältnisse mit bestimmten Gefühlsinhalten erfüllt sein und vergegenständlicht werden können. Denn „der Vorgang außer uns beim Ertönen einer Melodie ist nichts anderes als die zeitliche Folge von Tönen, was wir hingegen im musikalischen Sinne als das Melodische bezeichnen, ist ein Spannungsvorgang in uns." (Kurth, Grundlagen des linearen Kontrapunkts. 1922). Wenn

(nach Huber) von zwei Personen die eine das Intervall c-g als „Motiv voller Energie“, die andere als „ernste und feierliche Ankündigung empfindet“, so ist bei beiden die Auffassung und Verarbeitung der in dem aufsteigenden Quintschritt enthaltenen Spannung das Gemeinsame und Wesentliche.

Eine gewisse Eindeutigkeit, die eine bestimmte Sphäre von Gefühlsinhalten für sich beansprucht, besteht im musikalischen Kunstwerk, obwohl es auch hier unmöglich werden kann, die bei der Wiedergabe auftretenden Gefühle genau mit Worten auszudrücken. Bei dieser Betrachtung trennt den Musiker die Bindung an die formale und inhaltliche Gestaltung von dem nur grob empfindenden naiven Hörer, dessen Bewußtsein differenzierteren Spannungen noch nicht zugänglich ist. Gemeinsam aber ist beiden die mehr oder minder rege Tätigkeit des Vorstellungslebens, die im ersten Fall zunächst auf musikalische Begriffe beschränkt bleibt, dann aber durch die Bedeutung, die man diesen Begriffen zuerkennt, erweitert wird. Wenn wir den „Ausdruck“ als die „Vertretung eines Psychischen in einem sinnlichen Mittel sehen“ (Lipps, Ästhetik II) und das Ausdrucksmittel als Zeichen des Psychischen und das Psychische selbst als die Bedeutung dieses Zeichens nehmen, dann erhalten auch die musikalischen Begriffe des Motivs, der Tonlage usw. den Sinn, der ihnen als Äußerung eines Willens zukommt. Ein solcher Sinn kann durch die enge Beziehung der Vorstellungen untereinander objektiviert werden, und zwar ist bei dem Dominieren der kinästhetischen Vorstellung über alle anderen, die bewegungsmäßige Gestaltung naheliegend. Voraussetzung dafür ist allerdings das Erkennen des musikalischen Vorgangs als Symbol eines psychischen. Mit der Stimmungssymbolik, die auch für sich allein bestehen kann, tritt in den meisten Fällen auch eine Vorstellungssymbolik auf, derart, daß Kompositionen durch die Bezeichnung Romanze, Nocturno, stimmungsmäßig eindeutig aufgefaßt werden wollen, wobei zu Musikstücken „In der Nacht“, „Am Kamin“ noch eine bestimmte Vorstellung auftaucht. Werke, wie z. B. eine Bach'sche Fuge, in denen Äußerungen menschlichen Willens in den musikalischen Spannungsverhältnissen gesehen werden, die aus dem Werk selbst kommen, wie Lauf, Gang, Sprung, oder Beantwortung, Umkehrung usw. rufen Ideenverschmelzungen hervor, zum Unterschied von Ideenassoziationen, die Bilder in die Komposition hineintragen, die nicht in ihr enthalten sind. Als Beispiel dafür diene die Auffassung einer musikalisch nicht vorgebildeten Dame, die mir als Eindruck eines Trios von Hindemith das Bild von ins Wasser springenden Seehunden entwarf. Ausgesprochen nachteilig wirkt sich die Ideenassoziation hier insofern aus, als sie für kürzer oder länger vom Kunstwerk ablenkt (Schering, Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 1924). Was nun in einem Fall ein Mißverständnis ist oder als Störung des musikalischen Aufnahmeprozesses sich auswirkt, kann in einem anderen Voraussetzung für das Erleben des Kunstwerkes sein. Die Trennung zwischen Ideenverschmelzung und Ideenassoziation ist nun nicht scharf zu ziehen; sie ist, wie schon weiter oben ganz allgemein bemerkt wurde, von dem Erlebnistyp abhängig. Doch wird bei genauester und geübter musikalischer Betrachtung ein Werk, z. B. Bachs „Kunst der Fuge“, wenige oder überhaupt keine Assoziationen zulassend, die Verschmelzung der Ideen mit den musikalischen Spannungsverhältnissen, „Strebungen“ usw. erzwingen, während bei der Symphonia domestica, oder der Alpensymphonie, die Assoziationen in der Absicht des Komponisten liegen.

Wenn hier schon einmal auf den engen Zusammenhang der Vorstellungen untereinander und auf die Herrschaft der kinästhetischen Vorstellung vor allen anderen hingewiesen und noch die besondere Schwierigkeit betont wurde, Assoziationen mit Worten auszudrücken, so liegt es jetzt nahe, eben diese Vorgänge bildbewegungsmäßig, filmisch zu gestalten. Obwohl die Trennung der Ideenverschmelzung von der Assoziation nur theoretisch, weniger praktisch befriedigt, so weist sie doch bestimmt Kompositionen als für eine Gestaltung mit den Mitteln des Films ungeeignet zurück. Unkünstlerisch wäre es, in dem Beispiel des Hindemith-Trios in den springenden Seehunden die Musik zu objektivieren. Andererseits muß dies nicht notwendig in der Weise getan werden, daß z. B. der Inhalt von Protokollen experimentalpsychologischer Untersuchungen, so wie er niedergelegt wurde, wiedergegeben wird; der einmal gewonnene Eindruck kann vielmehr durch koordinierte und subordinierte Bilder — immer nach musikalischen Gesetzen — erweitert und vertieft werden.

Als Quelle dieser Erscheinungen kann in erster Linie Musik mit programmatischer Tendenz, dann auch bis zu einem gewissen Grade sogenannte absolute Musik angesehen werden. Für die erste Art, für die wir reichlich Beispiele in der Klaviermusik finden, die bereits im Einzelnen zu filmischer Ausdeutung herangezogen wurde, rückt besonders die angewandte Liedform in den Kreis der Betrachtung. Die Programm-Musik im weitesten Sinne bildet die Grundlage für eine Gestaltung des Bildvorganges.

Die Eindrücke dieser Musik können ungeordnet auftreten, ihre filmische Gestaltung aber ist an gewisse Gesetze gebunden. Die in einem der ersten Aufsätze gegen den Tonfilm verworfenen Szenen- und Einstellungswechsel während eines Liedes sind abzulehnen, solange sie nur um der Abwechslung Willen, willkürlich gebraucht werden; vom formalen Aufbau der Musik gesehen entspricht die Anwendung dieser filmischen Gestaltungsmittel geradezu dem Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Aufbau und Montage des Films aus der Komposition, der er seine Entstehung verdankt, folgen streng den musikalischen Formprinzipien, und nur in völliger Übereinstimmung mit der musikalischen Form dürfen z. B. auch Blendungen gebraucht werden. Ein Schema kann hier nicht aufgestellt werden, denn in einem Fall kann eine Modulation, in einem anderen eine kontrapunktische Verschlingung einer Bildüberblendung entsprechen. Weiterhin sind Einstellung und Kamerabewegung von musikalischen Faktoren abhängig, in erster Linie — aber nicht ausschließlich — von der Tonstärkedynamik. Die Reihe der Weit-, Nah-, Großaufnahme kann in ihren Abstufungen eine Parallele bilden mit dem Pianissimo, Piano, Forte, über Crescendo und Decrescendo der Tonstärke. Die vielseitige und differenzierte Tricktechnik kann der filmischen Ausdeutung eines musikalischen Werkes gute Dienste leisten. Im übrigen gelten die elementaren Beziehungen zwischen Musik und Kamera nicht nur für die spezielle Gattung des Musikfilms, sondern für den Tonfilm überhaupt, mit welcher Absicht auch immer er sich der Musik bedient. — Die Möglichkeiten der Bildgestaltung können nur angedeutet, nicht erschöpft werden; genauer entwickeln ließen sie sich nur an den Partituren der Werke. Doch das ist an dieser Stelle nicht möglich und würde auch über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausgehen, und schließlich ergeben sich noch viel differenziertere Zusammenhänge, die zu zeigen praktischen Versuchen vorbehalten bleiben soll.

Das Problem der inneren Dynamik

Viel wichtiger als die Frage, wie Musik verfilmt werden kann, ist das Problem, welcher Musik der Grundcharakter innewohnt, der dem Wesen des Films entspricht. Der Träger des Musik und Bild einenden Elementes ist in der Komposition der musikalische Rhythmus; er, der das Grundgesetz der Bewegung ist nicht nur in der quantitativen Folge der Tonlängen zu suchen, seine Eigenschaft ist die Funktion als qualitatives Prinzip im musikalischen Kunstwerk. Es gibt eine Musik, die trotz des zeitlichen Ablaufs innerlich doch nicht vorwärts kommt (z. B. Reger), nicht die innere Spannung besitzt, die sie weiterträgt, die es gleichsam unmöglich macht, innerhalb eines gewissen Zeitabschnittes eine größere Wegstrecke zu überwinden. Das Problem der Filmmusik ist also weniger ein formales, als vielmehr ein Problem der inneren Dynamik, eine Frage der Energie. Doch ist hier nicht der Platz, die in dieser Richtung wirkenden Kräfte aufzuzeigen; es ist umso weniger nötig als dies an anderer Stelle (R. Steglich, Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus. 1930) bereits geschehen ist. Wieder bleibt es der Praxis vorbehalten, die Erkenntnisse dieser Theorie vom Wesen des musikalischen Rhythmus auf die Filmmusik anzuwenden.

Die Lage des Musikfilms ist der des Tonfilms im Allgemeinen nicht unähnlich: die Theorie kann die Praxis nicht ersetzen, denn letzten Endes entscheidet die künstlerische Persönlichkeit; sie kann aber Anregungen geben und vor nutzlosem Tasten bewahren. Das ist schon viel. Wenn hier versucht wurde, das Wesen des Musik-Films kurz zu umreißen, so geschah es in der Absicht, die Bemühungen um ein Film-Kunstwerk fortzusetzen und damit auch der Filmmusik eine Anregung zu geben.

Musikleben

Musik in München

Willi Schmid

Wir setzen hier die im 11. Heft des vorigen Jahrgangs begonnenen Berichte aus München fort.

Alten Städten, Städten mit einem Gesicht, einer Physiognomie geht es oft wie alten Familien. Der Name besitzt noch Klang. Man arbeitet, man hat sein Auskommen, Kinder sind da, nicht übermäßig begabt, aber fleißig, der Anschein des Dauernden ist gegeben, man meint, es könne und müsse immer so weitergehen. Aber schließlich geht es nicht mehr so weiter, die Leistung wird schwächer der Wohlstand sinkt, der Glanz des guten Namens hat keine Leuchtkraft mehr.

Diese Familiensituation hat große Ähnlichkeit mit der Lage des künstlerischen Münchens. Von außen gesehen scheint alles noch im Flor zu stehen. Trotzdem hat die Dekomposition schon eingesetzt. München war eine Ganzheit. Jetzt teilt es sich in lauter Halbheiten. Das Halbe ist zum Signum Münchens geworden. Mit dieser Feststellung soll die Qualität der Einzelleistung nicht herabgesetzt werden. Aber das Ganze fängt an, der Provinzialisierung zu verfallen. Das Merkwürdige daran ist, daß wir zwar Männer, Köpfe, Menschen von Rang besitzen, nur keine Führer. Ohne Führer die Literatur; man müßte denn die verbindliche Vorsicht und unverbindliche Nachsicht

Thomas Manns zu den Führereigenschaften rechnen. Ohne Führer die bildenden Künstler; in Gruppen, Richtungen, Klüngel zerspalten, klammern sich die besten Begabungen immer noch an den Hoffnungsanker entschwindender Bedingungen des künstlerischen Lebens. Ohne Führer endlich die Musiker.

Aber, so wird man entgegnen, das musikalische München wird doch repräsentiert? Eben nur repräsentiert, aber nicht geführt. Freilich der geheime oder offene Anspruch auf Vorrangstellung wird verspürt. Er hat jedoch immer nur in begrenztem Umkreis Gültigkeit. Um keinen der leitenden Männer konnte sich etwas Neues kristallisieren. Keiner vermochte mehr Gefolgschaft zu gewinnen als seinen engeren Kreis. Negativ ausgedrückt: wir haben in München keine Cliquenbildung. Die Leidenschaft der Entscheidung wird von keiner Seite her beansprucht. Trotz aller Bildung und Klugheit, trotz aller Agilität und Gewandtheit schaltet Waltershausen als mehr organisatorischer Typ aus. Hausegger, vornehmer Wahrer des Erbes, setzt seine Kraft außerhalb der Forderungen der Zeit ein. Knappertsbusch, der Musikant, der glänzende Techniker, hat einen anderen Elan, als ihn geistige Führerschaft für unsere Stadt voraussetzt.

Der Begriff der Musikstadt München wird am deutlichsten durch die Festspiele der Münchner Oper geprägt. Liegt es in der vergröbernden Tendenz der Zeitumstände, wenn die Festspiele mehr und mehr sich in eine sekundäre Rolle der Fremdenverkehrsförderung gedrängt sehen? Kann es Ziel deutscher Kunstpflege sein, auf das Mittelmaß transozeanischer Besucher zu wirken? München soll nicht neben Bayreuth, es soll mit Bayreuth arbeiten. München könnte den Opern Mozarts das Asyl bereiten. Ich sage dies mit vollem Bezug auf Salzburg: der genius loci hebt und trägt die hinverpflanzte Leistung; aber der Sieg bleibt dort an die internationale Fahne des Betriebs geheftet. Münchens große Gelegenheit und Angelegenheit ist Mozart so sehr wie Wagner. Unser Ensemble hat wunderbare Mozartsänger. Das Münchner Residenztheater Cuvillies' ist ein Rahmen für Mozart, wie ihn die Welt nur einmal kennt. Seit Jahren schreibt man sich die Finger wund, um zu erreichen, daß Richard Strauß, dem Münchner, dem lebendigsten, dem meisterlichsten aller Mozartinterpreten, Strauß, dem letzten wahren Träger der großen Überlieferung, die Leitung der Münchner Mozartfestspiele anvertraut wird. Damit könnte man nicht nur die Snobs anlocken und die Kassen füllen, sondern, was wichtiger ist, sich die verlorene Liebe der Kenner, der Hörer, auf die es ankommt, wieder erwerben. Mozart im Residenztheater unter Strauß wäre in allem und jedem der Gegenpol, die Ergänzung zu Bayreuth, wäre ein vollkommener Zusammenklang aller guten Geister der eingesessenen süddeutschen Kultur, wäre eine Zufluchtsstätte für die Überlebenden in der nahenden europäischen Barbarei.

Das Wagnerjahr 1933 wirft seine Schatten voraus. Eine geschäftige Reklame ist schon am Werk, die Begriffe München, Wagner, Kunst und Bier zum Allgemeingut der Reisegesellschaften aus aller Welt zu machen. Man muß es der Münchner Oper hoch anrechnen, daß sie von diesem Geschäftsgebahren weit abrückt. Sie bereitet sich vor, würdig zu bestehen. Sie wagt das Wagnis der zweimaligen Darstellung des gesamten Wagner'schen Werkes, vom Rienzi über Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Meistersinger und Ring bis zum Parsifal. Wie dies möglich sein wird, wer dies leisten soll, bleibt eine offene Frage. Knappertsbusch kann nicht alles allein machen. Außer ihm besitzt weder der schätzenswerte Paul Schmitz noch Tutein,

ein gewissenhafter, aber unpersönlicher Arbeiter, die Legitimation für einen Wagnerdirigenten von Format. Außer dieser Monstreleistung des Wagnerjahres werden von denselben Kräften noch die Mozartfestspiele mit 12 Aufführungen verlangt. Das heißt aber doch nichts anderes als eine Akzentverlegung auf die Zahl, eine Gewichtsverlegung auf die Quantität. Schon heuer war diese Tendenz peinlich spürbar. Schließlich dürfen Festspiele nicht auf eine Verlängerung des Repertoire-Betriebs in den Sommer hinauslaufen. Und es hieße unkünstlerisch urteilen, würde man sichs an den willigen Attestaten fremdländischer Begeisterung genug sein lassen: eine Leistung, die für einen Engländer oder Pariser Hörer schon ein Optimum bedeutet, braucht das noch nicht für den Deutschen zu sein, der von den Münchner Festspielen absolute, nicht relative Höhe verlangt.

Der Stolz unserer Oper ist es, den umfangreichsten Spielplan der europäischen Opernbühnen zu besitzen. Die Nachteile dieses Systems aber überwiegen seine Vorteile. Notwendig müssen Vorstellungen bald an Qualität verlieren, wenn sie dauernd auf dem Repertoire stehen. Das „Nachdirigieren" einer Aufführung stellt zudem an die Dirigenten Anforderungen, die der Interpretation so schädlich sind, wie sie die Entwicklung jüngerer Individualitäten ungünstig beeinflussen. Man darf die natürlichen Grenzen der Möglichkeiten nicht überschreiten wollen. Man muß mit mehr Geschmack wählen, mit mehr Gefühl für Werte sich entscheiden. Auch ist es nicht zu leugnen, das man die zeitgenössische Oper fast gänzlich ignoriert oder mit unglücklicher Hand die Nieten in dieser Lotterie zieht. Schon manche fruchtlose Diskussion wurde über dieses Thema des Spielplans geführt. Fruchtlos, weil weder Herr von Frankenstein noch Knappertsbusch sich dafür interessieren wollen, warum man es bei Publikum und Presse nicht begreift, Gluck seit Jahren nicht mehr zu hören, Weber vernachlässigt, Marschner als quantité négligeable betrachtet zu sehen, von Verdi den Othello unzulänglich, den Falstaff, Boccanegra, Don Carlos und manches andere gar nicht zu hören, den Boris Godunoff entbehren zu müssen, dafür aber eine Neueinstudierung der Hugenotten und Mignon zu bekommen. Die Hilfe der Besucherverbände, die Zuschüsse von Staat und Stadt, die Kassenstücke können das geistige Manko verdecken, eine Zeit lang bemänteln. Doch für den Wissenden kann kein Zweifel sein: das gute Publikum, die Intelligenz, die Gesellschaft, die Theaterfreunde mit Ansprüchen tun in der Oper lange nicht mehr in dem Maße mit, wie noch unter Bruno Walter. Wird man den Kurs ändern, wird man die eigentlichen Liebhaber, die Habitués im alten Stil wiederzugewinnen wissen? Daß dies die schönen Stimmen, die großen Künstler allein nicht vermögen, dafür haben wir den bündigen Beweis. Denn kaum irgendeine Oper wird sich schönerer Stimmen rühmen können als die Münchner. Das ist ein Aktivposten von freilich größter Bedeutung; ebenso erfreulich die Tatsache, daß die Tradition der Kunst des einheitlichen Ensembles, jenes Münchner Opernstils der Levi, Fischer, Mottl und Walter, noch lebendig ist.

Was nicht mehr lebendig ist: die Vorrangstellung des Orchesters. Es ist längst nicht mehr Mottls feinreagierendes, nobles Instrument, längst nicht mehr die homogene Vereinigung gleichwertiger hervorragender Musiker. Unter den Streichern sitzen nur noch wenige Instrumentalisten von Rang, wohingegen in den Bläsern, bei Holz- wie Blechbläsern, glänzende Musiker, beste Vertreter ihres Fachs exzellieren. In gewisser Hinsicht gründet der Mangel an biegsamer Geschmeidigkeit und Eleganz des Streichkörpers in der Über-

lastung durch den Repertoire-Betrieb, der die notwendige Arbeit nach der technisch-klanglichen Seite hin gefährdet. Knappertsbusch, der Impressionist, der Mann der guten Stunde, ist zudem gerade kein Probenfanatiker. Man muß das einmal offen sich eingestehen: die Dresdener, die Wiener, das Orchester der Scala erreichen eine ganz andere Vollkommenheit als ihre Münchner Kollegen. Die Münchner Philharmoniker, der ehemalige Konzertverein, bilden ein symphonisches Ensemble von Qualität, aber nicht von überprovinzieller Geltung. Hausegger vernachlässigt das Klangliche, er entwickelt es nicht, weil es außerhalb seines subjektiven musikalischen Erlebnisses liegt.

Damit sind wir beim Konzertleben angelangt. Wer die Programme der beiden Abonnements-Veranstaltungen, des Konzertvereins unter Hausegger, der Musikalischen Akademie unter Knappertsbusch durchsieht, findet nur bei Hausegger Ansätze zur Berücksichtigung der Moderne, während die Akademie in strikter Observanz einer Tradition verharrt, die sie nur vor einigen Jahren auf kurze Zeit aufzugeben geneigt schien. Aber schließlich teilt sie diese Neigung zur Verkalkung leider mit einem Großteil der deutschen Reihenkonzerte. Daß München die Brucknerstadt ist, trotz Wien, scheint übrigens noch nicht so bekannt zu sein, wie es dieser Vorrang verdient. Die Konzertsäle sind übrigens immer sehr gut gefüllt. Die Münchner versagen jedem Ereignis, das mit einigem Anspruch auf Wert und Bedeutung auftritt, weder Gefolgschaft noch tatkräftiges Interesse. Länger und selbstverständlicher als anderswo, wo ein inflatorischer Betrieb nun von der Flaute abgelöst wird, hat hier die Neue Musik eine Pflegestätte gefunden. Sicher und natürlich wurzelt die alte Musik im Leben der Münchner. Man hört sie bei Döbereiner, den Cembalistinnen der Münchner Schule, beim Violenquintett, bei dem ganz hervorragenden Domchor unter Berberich, bei den großen Kirchenchören katholischer wie evangelischer Konfession. Der Bachverein hat sich unter Orff und Marx aus einheimischen Kräften neu konstituiert und versucht andere Wege zu gehen, als sie der herkömmliche Konzertbetrieb einschlägt. Neben seinem Chor stellt er ein eigenes Orchester aus jungen Musikern zusammen, die von erfahrenen Künstlern als Stimmführern mit den Sonderaufgaben ihres Bereiches vertraut gemacht werden. Abseits der offiziellen Institute hat Orff in der Güntherschule neue Gedankengänge der musikalischen Gesamterziehung in jahrelanger Praxis auf das fruchtbarste entwickelt. Auf Fritz Büchtgers Anregung hat sich ein größerer Kreis von ausübenden Musikern zu einer neuen musikalischen Arbeitsgemeinschaft zusammengetan zwecks ausschließlicher Pflege der Kammermusik. Man trifft sich alle Dienstage: die Themen umfassen ein weites Gebiet, das von der Gotik bis zur Moderne reicht. Alles geschieht unentgeltlich, der Sache halber, man musiziert, hört, diskutiert zwanglos, der Einzelmusiker tritt aus seiner Isolierung und befaßt sich mit größeren geistigen Zusammenhängen seiner Kunst in diesem Collegium musicum des 20. Jahrhunderts.

Diese Dinge sind sehr münchnerisch. Hier weht frische Luft. Hier hat man Mut zur Durchbrechung des Herkömmlichen. Warum ist das nicht überall möglich? Warum eigentlich, so fragt man sich, pflegt das offizielle musikalische München im Jahr 1932 eine Inzucht, die im vielgelästerten 19. Jahrhundert durchaus nicht bestand? Warum überläßt man nicht einen Opernabend, ein Abonnementskonzert der Akademie z. B auswärtigen Gastdirigenten von Ruf, wie das der Konzertverein tut? Das hat bekanntlich immer wohltätigste Folgen für den Ehrgeiz der Sänger und des Orchesters! Warum geben, um Beispiele aus diesen Tagen zu nennen, die Lehmann, die Ivogün, Gigli e

tutti quanti begeistert aufgenommene Konzerte, ohne daß sich die Oper ein Gastspiel (und eine Kassenauffrischung) sichert? Warum überschlägt sich der Lokalpatriotismus einseitig, indem man zu Hauseggers 60. Geburtstag zwar vier Ehrenkonzerte veranstaltet, für Haydn im Jubiläumsjahr aber trotz aller schönen Worte nur die Aufführung einiger weniger Werke und kein einziges großes repräsentatives Festkonzert zusammenbrachte?

Der manchmal deutliche Rückzug der „Zugereisten", — denn alle Münchner Musikgrößen sind weder Münchner noch Bayern! — auf die Maxime des Philisters „Mei Ruah möcht i" scheint denen recht zu geben, die glauben, daß das Schwergewicht des genius loci unüberwindlich, daß träge Beharrung vom bayrischen Wesen unzertrennlich sei. Aber nicht sowohl platte Förderung des Betriebs, der Fremdenbewegung im Hoteliers-Sinn als vielmehr frisches Leben tut not, Bewegung, Konkurrenz, Wiederherstellung jener freien Beweglichkeit, jener human fördernden Bereitwilligkeit zur Auseinandersetzung mit dem Anderen, dem Fremden, dem Neuen, dem ungekannten Alten. Die Münchner Musikliebhaber überzeugen sich gerne davon, daß hinterm Berge auch Leute wohnen, und es ist ein Widerspruch, das Wappenwort der Münchner Prominenten „Quieta non movere" den Einheimischen in den Mund zu legen. Hoffen wir auf eine Einsicht, die neue belebende Kräfte auf den Plan ruft.

Wenn man München als Exponenten des altbayerischen Stammes begreift, bleibt schließlich über den aktuellen Zustand der Stadt noch einiges zu sagen übrig. Das Gefühl, von dem ich jetzt reden will, hat mancher, der in den Jahren steht, daß er das Einst und Jetzt vergleichen kann: das Gefühl, als ob ein langsames Sinken der produktiv musikalischen Volkskräfte des Stammes begonnen hätte. Gefühle lassen sich schwer beweisen. Aber man glaubt zu spüren, daß nur mehr die sekundär künstlerische Empfindung und auch die nicht mehr so selbständig, so unbefangen, so frei wie einst sich äußere. Diese Feststellung geht über das rein Musikalische hinaus auf das allgemein Musische. Durch den zivilisatorischen Einbruch der Zeit wird ein Sinken der eigentlichen Aktivität unvermeidlich. Dieser Einbruch der Mechanisierung wird in der Stadt wie auf dem Land den aktiven Kräften zum Verhängnis. Ein Beispiel: das süddeutsche Singen in der Schule ist in Gefahr. Die gutgemeinten Bemühungen der Pädagogen nützen hier nichts. Sie befördern, ohne es zu wollen und zu wissen, das Gegenteil. Das Eitz'sche System an den bayrischen Volks- und Mittelschulen bringt durch seine Überwucherung mit Theorie die schwindende Gesangsfreudigkeit noch vollends um. Man gibt den Kindern Steine statt Brot, geistreiche Übungen statt lebendiger Lieder, man trifft das bodenständige Singen tödlich ins Herz. Eine Zeitlang mußte man den Schildbürgerstreich fürchten, daß ausgerechnet in Bayern, seit dem Barock zusammen mit Österreich das Land der instrumentalen Kirchenmusik, die Geige als obligatorisches Instrument der Lehrerbildung ausgeschaltet werden sollte. Dies wenigstens scheint abgewehrt. Ein Glück, daß eine volkstümliche Singbewegung zurückführt zum echten Volkslied, zurück zum improvisatorischen Zusammensingen, zur alten schönen traditionellen Tanzmusik. Die Führer dieser Bewegung — erfreulich, daß sich der Rundfunk gern in ihren Dienst stellt! — scheinen mir wichtigere und zukunftsreichere Arbeit zu tun als viele Musiker mit tönendem Namen. Sicher ist der Tegernseer Kiem-Pauli, sein Liederbuch und seine Zither nützlicher als Eitz und sein Bi-Gu-La. Man darf den Fremdenbetrieb im Oberland, darf Jodlertruppen und Trachtentänze nicht mit dieser tiefen und lebendigen Be-

wegung verwechseln. Sie will von der Publizität weg in die Stille der Dörfer, Wälder und Berge zurück. Man soll sie fördern, indem man sie nicht stört. Man soll sie schätzen als den Urgrund, auf dem sich das deutlich stammesgebundene Leben in der Kunstmusik wieder mehr ausprägen, selbständig machen wird. Man soll sich bewußt bleiben, daß diese Bindung an den Boden, an den Lebensraum dem Gesicht Münchens immer entscheidende Züge verliehen, es seit je bis in die Einzelheiten des kulturellen Tuns bestimmt hat. München, nicht zuletzt um seiner bajuwarischen Ursprünglichkeit willen die vielgeliebte, die „heimliche Hauptstadt unserer Herzen", kann sich selbst nur treu bleiben, wenn es dem Fremden offen steht, nicht aber der Überfremdung anheim fällt, wenn es wieder aus Eigenem heraus schafft, aktiv wird, wenn es unbefangen und ungegängelt an die Arbeit geht.

Melosberichte

Malipieros venezianisches Mysterium

Unter den schaffenden Musikern des heutigen Italien ist Malipiero der konsequenteste, geistigste. Malipiero hat viele Feinde, nicht zuletzt in seinem eigenen Lande. Sämtliche Werke sind bei ausländischen Verlegern gedruckt. Aufführungen Malipieros in Italien bedeuten eine Rarität, ja eine Kuriosität. Die merkwürdige Reserviertheit, die man Malipiero gegenüber bisher wahrt, findet ihre Begründung in zweierlei Tatsachen: in der komplizierten, oft fast undurchdringlichen Faktur seiner Musik, in der Abstraktion seiner Stoffe. In seiner Operntrilogie *„Das Mysterium von Venedig"* ist es Malipiero zum ersten Mal gelungen, eine stärkere stoffliche Konkretion zu erreichen. Aus überpersönlichen Typen, aus Symbolen sind lebendige Menschen geworden, die singen, spielen und tanzen. Mythischer Ritus, kirchlicher Gesang, canzoni der Straße, parlando der Commedia dell' Arte und Jazz verdichten sich zu dem Bild eines Venedig, das in knappen Umrissen von den legendären Anfängen über die Goldoni-Zeit bis zur Gegenwart reicht.

Der erste Teil *(„Die Adler von Aquileja"):* die „Adler" sind von den Hunnen vertriebene Aquilejer, die unter dem Zeichen des byzantinischen Kreuzes die Stadt gründen. In der Musik gibt es Anklänge an Gregorianik, an die Altvenezianer, vor allem Monteverdi. Der Zweck dieses Rückgreifens auf ältesten italienischen Musikbestand ist eine Intensivierung der archaischen Farbe. Die Musik besteht im wesentlichen aus eigener Komposition Malipieros. Es gelingt ihm, ein neues sinnfälliges Melos zu bilden, ohne die Note der Erdnähe eines Gründervolkes aufzugeben. Der zweite Teil, *„Der falsche Harlekin"*, eine galante Spieloper im Stil der Commedia dell'Arte, fast eine Schlager-Oper, läßt das Venedig der Goldoni-Zeit in einer modernen fein geschliffenen Tonsprache neu aufleben. Harlekin, Buffo, die Gestalten der alten italienischen Komödienoper, eingefangen in eine kühl verhaltene Klangwelt – die Erinnerung an Busonis „Arlecchino" taucht nicht zu Unrecht auf. – Der dritte Teil der Trilogie, die Musikpantomime *„Die Raben von San Marco"* bildet eine Umwertung, eine Ironisierung des ersten Teils. Aus „Adlern", Gründern, Siedlern sind „Raben" geworden, Kulturschänder, die die letzten Wahrzeichen einstiger Blüte zur Kulisse einer Revue gemacht haben. Karnevaleskes Treiben auf dem Markusplatz. Modische Rhythmen durchhallen die Säulengänge. Diese Pantomime ist merkwürdig. Das alte Venedig steht Kopf. Das gesamte melodische Material des einleitenden Mysterienspiels erscheint in der rhythmischen Verkleidung von Walzer und Jazz: ein Klischee, eine Maske. Zuletzt erstehen gar noch die alten Heroen visionär auf und triumphieren als das allein Gültige über das Heute. Der metaphysische Ausklang von „Petruschka" bildet eine deutliche Parallele; Wirklichkeit ist Tand, das wahre

Leben liegt jenseits. Diese antiquierte romantische Doktrin, noch dazu faustdick aufgetragen, nähme der Oper ihren letzten Reiz, wäre nicht eine Musik dazu komponiert von durchdringender Klarheit, die allen metaphysischen Ballast fortspült.

Das Werk, in Coburg unter der Regie von *Oskar Wallek* und der musikalischen Leitung *Karl Friderichs* uraufgeführt, errang einen großen Erfolg. Der anwesende Komponist wurde stürmisch gefeiert.

Herbert Fleischer

Shakespeare mit Jazz Es müßte aufschlußreich sein, zu erfahren, welcher Instanz die Partitur von *Arthur Kusterers* Oper *„Was ihr wollt“* zur Prüfung vorgelegen hat, denn um dieses sterile Stilgemisch zur Annahme einem Institut, wie es die Dresdner Staatsoper immer noch darstellt, zu empfehlen, bedarf es besonderer Kritiklosigkeit. Sind wir schon so weit, daß ein Komponist nur, weil er deutschstämmig ist, gespielt wird, ohne Rücksicht auf musikalische Qualität seiner Arbeit? Kann es sich die Dresdner Oper, die noch vor zwanzig Jahren die vitalste des Kontinents war, heute leisten, am lebendigen Opernschaffen vorbeizugehen, um dafür die vermeintliche Sensation, wie im Falle d'Alberts „Mister Wu“ und offen zutage liegende Impotenz, wie im Falle Kusterer, zu fördern? Müßten nicht erst hier alte Verpflichtungen eingelöst werden – Janaceks „Jenufa“ würde ein sicherer Kassenerfolg, und Pfitzners „Herz“ wäre immerhin die letzte Oper eines der bedeutendsten Meister der Wagnernachfolge, mag man sonst zu ihm stehen, wie man will. Aber der Uraufführungsehrgeiz, der hier zu walten scheint, läßt musikalische Erwägungen anscheinend vollkommen zurückstehen. Man kann über den Weg des deutschen Operntheaters verschiedener Meinung sein – darüber, daß der Jazz in Reinkultur in der Oper nicht mehr möglich ist, am allerwenigsten zu einem Shakespearelustspiel, darüber dürften sich eigentlich alle Instanzen einig sein. Eine Sublimierung der jazzmäßigen Stilelemente, wie sie Dressel in den „Zwillingseseln“ angestrebt hat, ist vielleicht noch gerade möglich – die direkte naturalistische Verpflanzung langweiligster Tonika-Dominant-Schlager aus dem Tanzdielenmilieu in denselben Raum, in dem sonst Mozart und Beethoven erklingt, wirkt peinlich — umso peinlicher noch, weil Kusterer nur das klappernde Gerippe des Jazz zu übernehmen imstande ist, ohne ihm neues Leben einflößen zu können. Bleiben die lyrischen Stellen des Werkes, die an Strauß orientiert sind und an einigen wenigen Stellen aufhorchen lassen — aber was wollen die besagen gegenüber der sonstigen so mageren Substanz.

Wenn doch noch am Schluß so etwas wie Premièrenbeifall aufkam, so lag der Grund im unverwüstlichen Vorwurf des Shakespeareschen Lustspiels, das, um die Malvoliohandlung gekürzt, wirklich einen brauchbaren Operntext abgegeben hätte, wenn Kusterer ihn in entsprechender Weise hätte sprachlich umarbeiten lassen, wie die Shakespearevorwürfe, die Verdi komponierte. So läßt der drängende Rhythmus des Blankverses keine gesanglichen Bögen zu und die Prosa der Buffoszenen verpufft im instrumentalen Gewand. Daß sich *Fritz Busch* selbst für die Partitur einsetzte, gehört zu den Rätseln dieser an Überraschungen reichen Musikernatur – trotzdem gelang es ihm nicht, dem Riesenjazzorchester mehr als Turbulenz abzugewinnen.

Die lebendige Musikentwicklung unserer Tage vollzieht sich hier abseits vom Offiziellen – die *Aron-Abende* haben in etwas veränderter Form wieder angefangen – in Singkreisen und Gemeinschaften freiwilligen künstlerischen Arbeitsdienstes bemüht man sich um den schrittweisen Neuaufbau einer Kunstpflege, die wieder lebendiges Kulturgut werden soll – die Aufführung der reizenden Schulkantate *„Der glückliche Bauer“* von *Hermann Reutter* in der Neustädter Oberrealschule (Leitung Studienrat *Tottewitz)* wirkte erfrischend und zukunftweisend im Gegensatz zur Haltung einer Opernmache, die der Operette den Rang streitig machen will, ohne auch nur einen Funken der Schmissigkeit und Leichtigkeit zu besitzen, die zum Erfolg der heiteren Muse nötig sind – vom unentbehrlichen Esprit ganz zu schweigen.

Herbert Trantow

Notizen

Werke und Aufführungen

Intendant Maisch hat die neue Oper von *Manfred Gurlitt „Nana"*, Text von Max Brod nach Emile Zolas bekanntem Roman, zur alleinigen Uraufführung am Nationaltheater *Mannheim* noch in der laufenden Spielzeit angenommen.

Das Stadttheater in *Bremerhaven* wird *Strawinskys „Geschichte vom Soldaten"* zur Erstaufführung bringen.

Die Erstaufführung der Oper *„Der verlorene Sohn"* von *Hermann Reutter* am Opernhaus in *Düsseldorf* ist auf den 31. Januar festgesetzt.

Die Oper *„Der Mann im Mond"* von *Jean Brandts-Buys* am Stadttheater in *Saarbrücken* hatte vollen Erfolg und machte zahlreiche Wiederholungen notwendig. Brandts-Buys hat eine neue heitere Oper vollendet.

Kurt Strieglers neueste Oper *„Die Schmiede"*, Text von Waldemar Staegemann – nach dem de Costerschen Roman – ist für Ende April zur Uraufführung in Hannover angenommen.

Kurt Weills „Bürgschaft" wird Ende Januar am Stadttheater Duisburg-Bochum gegeben. Weitere Aufführungen in dieser Saison finden in Hamburg, Stettin und Königsberg statt.

„Die Maßnahme" von *Brecht* und *Eisler* wird in den nächsten Monaten u. a. in Frankfurt, Hanau, Erfurt, Köln und Radolfszell zur ersten Aufführung gelangen.

Das *II. Klavierkonzert* von *Béla Bartók* kommt am 23. Januar in *Frankfurt a. M.* mit Bartók als Solist und unter Leitung Rosbauds zur Uraufführung.

Pfitzners neue *Sinfonie* wurde von der *Funkstunde Berlin* zur Erstaufführung erworben. Die Uraufführung des Werkes findet am 23. März unter Leitung des Komponisten in München statt. Die Berliner Aufführung wird in der Philharmonie unter Leitung von Eugen Jochum am 30. März stattfinden.

Die nächsten Aufführungen des Oratoriums *„Die heilige Elisabeth"* von *Joseph Haas* sind: am 30. Jan. in *Gladbeck*, am 31. Januar in *Recklinghausen*, am 7. Februar in *Köln* in der Rheinlandhalle unter Prof. Abendroth (Wiederholung), am 22. Januar in *Saarbrücken* (Wiederholung), am 11. Februar in *Krefeld;* ferner stehen weitere Aufführungen im Frühjahr bevor.

Das 2. Klavierkonzert von *N. Lopatnikoff* wird der Frankfurter Rundfunk unter Leitung von Hans Rosbaud und dem Komponisten als Solist am 29. Januar zur Sendung bringen.

Ein neues *Konzertstück* für Klavier und Orchester von *Tibor Harsányi* spielte der Komponist kürzlich als deutsche Erstaufführung im Münchner Rundfunk unter Leitung Kapellmeisters Winter.

Das *Berliner Philharm. Orchester* wird auf seiner diesjährigen Konzertreise unter *Wilhelm Furtwängler u. a. Hindemith* „Philharmonisches Konzert" und die beiden kleinen Suiten von *Igor Strawinsky* im Repertoire führen.

Das Konzert für Streichquartett und Orchester von *B. Martinu* wurde in das Repertoire des Pro Arte- und Roth-Quartett aufgenommen.

Das Neue Weihnachtsliederspiel *„Christnacht"* von *Joseph Haas* hatte, obwohl erst kurz vor Weihnachten erschienen, nicht weniger als 80 Aufführungen erlebt und wurde von den Sendern München, Mannheim und Berlin übertragen.

Eugen Jochum brachte in einem Konzert der Ortsgruppe Berlin der I. G. N. M. eiue Serenade von *Carol Rathaus*, vier Etüden für Orchester von *Jerzy Fitelberg* und das Orchesterkonzert von *N. von Hannenheim* zur Uraufführung.

Im Zentralinstitut in *Berlin* gelangte das Knabenspiel *„Der Überfall"* von *Hugo Herrmann* durch die Thüringer Sängerknaben unter Leitung von *Herbert Weitemeyer* zur Uraufführung.

Hermann Wunschs Orchesterwerk *„Fest auf Monbijou"* gelangt in Bonn zur Uraufführung.

Paul Aron-Dresden wird demnächst *„Fragment Maria"* von *Wolfgang Fortner* für Sopran und 8 Soloinstrumente zur Erstaufführung bringen.

Personalien

Karl Straube, der Leipziger Thomaskantor und anerkannte Lehrer, beging am 6. Januar seinen 60. Geburtstag.

Hermann Drews hatte als Interpret des Klavierkonzerts von *Ottmar Gerster* bei der Uraufführung in Frankfurt a. M. und der Erstaufführung in Essen großen Erfolg bei Presse und Publikum.

Der Kölner Opernintendant *Max Hofmüller* hat sein Amt plötzlich niedergelegt.

Wolfram Humperdinck, ein Sohn des Komponisten Engelbert Humperdinck, wurde als Nachfolger Dr. Hans Schülers mit der interimistischen Leitung der *Königsberger Oper* beauftragt.

Kurt Stieler, der zweite Konzertmeister der „Deutschen Musikbühne", ist als erster Konzertmeister an das *Gewandhaus-Orchester in Leipzig* verpflichtet worden.

Karl Hermann Pillney erhielt den Auftrag, Regers Op. 71, „*Gesang der Verklärten*" für fünfstimmigen Chor und großes Orchester, neu zu instrumentieren. Das Werk, das als unaufführbar galt und so gut wie unbekannt ist, gelangt 1933 auf einem Musikfest in Pillneys Neuinstrumentierung zum ersten Mal zur Aufführung.

Die Pianistin *Else C. Krauss* wurde nach ihrem großen Erfolg auf dem internationalen Musikfest in Wien von den internationalen Gesellschaften für neue Musik in London, Amsterdam und Den Haag eingeladen, das *gesamte Klavierwerk Arnold Schönbergs* zu spielen, ferner hat sie im Londoner Rundfunk Arnold Schönberg und Norbert von Hannenheim aufgeführt.

Der von *Kurt Layher* soeben ins Leben gerufene *Säckinger Kammerchor* (Layherscher Privatchor), der sich neben der Pflege der älteren a cappella-Musik speziell für die einschlägige Literatur zeitgenössischer Komponisten einsetzen will, wird noch im Frühjahr 1933 in einem ersten Konzert vor die Öffentlichkeit treten.

Das *5. Rheinische Musikfest* des Provinzialverbandes Rheinland im *Reichsverband Deutscher Tonkünster und Musiklehrer* findet in den Tagen vom 8.—10. April 1933 in Aachen statt. Das Gesamtprogramm bringt eine Festoper, ein Orchesterkonzert unter *Prof. Dr. Raabe*, je eine Kammermusik mit neuen Werken und älterer rheinischer Musik. Gleichzeitig kommt der Beethovenpreis des Provinzialverbandes für rheinische Künstler zur Verteilung.

Das *Budapester Trio* (*Nicholas Roth*, Violine, *Paul Schramm*, Klavier, *Tibor de Machula*, Violoncello) begibt sich Ende Januar für ein fünfmaliges Auftreten am British Broadcasting Corporation nach London und reist nach einer Tour in Italien nach Niederl.-Indien, wo es etwa 2 Monate konzertieren wird.

Ausland

Belgien:

Hindemith's „Lehrstück" wird in französischer Sprache, in der Übersetzung von Madame *Milhaud*, im Februar in Brüssel aufgeführt.

England

Das Requiem für Chor und Orchester von *F. Erlanger* wird nach dem großen Erfolg in London im Februar in *Birmingham* aufgeführt.

Holland:

Das Klavierkonzert von *Paul Kadosa* ist für das Musikfest der Internationalen Gesellschaft in *Amsterdam* zur Uraufführung angenommen; der Komponist wird den Solopart selbst spielen.

Die *„Sinfonia brevis"* von *Ph. Jarnach* gelangt in *Haag* und *Rotterdam* demnächst zur Erstaufführung durch das Residentie Orchester.

Die *„Internationale Gesellschaft für Neue Musik"* wird ihr nächstes Musikfeft, das 11. in der Reihe der bisherigen, in der zweiten Woche des Juni 1933 in *Amsterdam* abhalten. Die Jury hat aus 170 eingereichten Werken 19 ausgewählt, darunter drei Werke von Frauen. Erstes Orchesterkonzert: „Suite" von *Leo Kaufmann* (Deutschland); „Veränderungen einer Zwölftonreihe" von *Josef Koffler* (Polen); „Konzertmusik für Klavier und Orchester" von *Paul Kadosa* (Ungarn); Symphonie von *Guillaume Landré* (Holland); „Suite" von *Franz Bartos* (Tschechoslowakei). — Zweites Orchesterkonzert: Symphonie von *Bertus van Lier* (Holland); 5 Orchesterstücke von *E. von Borck* (Deutschland); „Concertino für Klavier u. Orchester" von *M. de Mansiurly* (Frankreich); Partita von *N. Peterassy* (Italien); Tanzsuite von *E. Chisholm* (Holland). — Chorkonzert: „Belshazzar" von *W. Walton* (England); Passacaglia von *Robert Gerhart* (Spanien); „Pater" von *Jean Cartan* (Frankreich). — Kammerkonzert: Klaviervariationen von *A. Copland* (Amerika); „Sonatine für Flöte und Klavier" von *Juan C. Paz* (Argentinen); Sonatine für Klarinette von *Isa Kreyci* (Tschechoslovakei); Gesänge von *Ernst Krenek* (Oesterreich); drei Songs von *Rud Gramford* (Amerika); Bläserquintett von *Ljubica Maric* (Südslawien). — Zum Abschluß des Musikfestes wird *Willem Mengelberg* mit dem Konzertgebouw-Orchester die 9. Sinfonie von Mahler aufführen. Außerdem ist die Uraufführung einer Oper des holländischen Komponisten *Willem Pijper* geplant.

Palästina:

Erich-Walter Sternberg, der für das Hebräische Theater Habima eine Bühnenmusik zu dem Stück „Amcha" von Cholem Aleichem schrieb, hatte bei der palästinarischen Uraufführung in *Tel-Aviv* einen großen Erfolg bei Presse und Publikum.

Polen:

Fritz Mahler brachte in *Warschau* die Bunte Suite von *Ernst Toch* und die IV. Symphonie von *Gustav Mahler* zur Aufführung.

Rußland:

In *Leningrad* kommt durch Prof. *Julius Ehrlich* die „Erste Sinfonie" von *Bernhard Sekles* zur Erstaufführung.

Georg Sebastian, früher Dirigent der Berliner Städt. Oper, ist für die Dauer der nächsten Saison als Leiter der Philharmonischen Konzerte nach *Moskau* verpflichtet worden.

Tschechoslowakei:

Das *Deutsche Landestheater* in *Prag* bringt als Uraufführung Ende März die Oper *„Verlobung im Traum"* von *Hans Krasa*, Text nach Dostojewky von Rudolf Thomas und Robert Fuchs. Das Werk wird von Georg Szell dirigiert und von Renato Morto inszeniert, Für April plant Direktor Eger die Uraufführung einer neuen Bearbeitung und vollkommenen Neuübersetzung von Halevys *„Jüdin"* durch Dr. Julius Kapp.

Ungarn:

Béla Bartók hat ein neues *Chorwerk*, eine weltliche Kantate für gemischten Chor und Orchester, vollendet.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN
Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage: mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben": Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10
Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Diesem Heft liegen bei:
»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne (III. Jahrgang Nr. 1);
Nr. 7 der Mitteilungen von Schott's Chorverlag

Werner Wehrli

ließ in unserem Verlage erscheinen:

Op. 3. Acht Lieder aus des „Knaben Wunderhorn", für eine Singst. mit Begl. d. Pfte. 2 Hefte je RM. 3.—
Auf diese Sammlung seien die Konzertsänger, welche wirklich Wertvolles aus dem Schaffen der Gegenwart bekannt machen wollen, nachdrücklich aufmerksam gemacht ... (Neues Winterth. Tagbl.)

Op. 8. Streichquartett in G dur, für 2 Viol., Viola und Violoncello. Taschenpart. RM. 2.—, Stimmen RM. 8.—
Sehr interessante, neue Kammermusik mit fröhlich fließenden Melodien und innig empfundenen Adagiozwischensätzen. (Basler Nachrichten)

Op. 14. Acht Choralvorspiele für Orgel. RM. 3.—
... für den Konzertsaal ebenso wie für das Erklingen in der Gemeinde geeignet, im besten Sinne gute Gebrauchsmusik. (Allgem. Musikzeitung)

Op. 15. Lebenslauf (Hölderlin) für Männerchor und Orchester. Klavier-Auszug RM. 2.—
Großer Ernst zeichnet alles aus, was von Werner Wehrli stammt. Eine würdige Aufgabe für unsere großen, leistungsfähigen Männerchöre. Wehrli meidet jeden Gemeinplatz, spricht seine eigene Sprache, die ohne Verleugnung der Tradition absolut neuzeitliche Wege geht, und bringt an den Höhepunkten mächtige Wirkungen zustande; die Thematik ist eindringlich, plastisch, in kräftigen Unisonostellen gesteigert, der Chorsatz von großer Klangfülle. (Basler Nachrichten)

Op. 16. Suite für Flöte und Klavier. RM. 3.—
... überaus glücklich auf die Vorzüge der Flöte eingestellt. Das wenige, aber liebenswürdige Material des ersten Satzes ist sehr fein in Stimmung gesetzt; auch das reizende fremdländisch anmutende, mit gewandter Kontrapunktik geführte Scherzo ist formal knapp und glücklich geraten. (Schweiz. Musikzeitg.)

Op. 17. Von einer Wanderung, 22 kleine Klavierstücke. RM. 2.—
Ein Klavierpoet von ganz eigener Persönlichkeit. Unter diesen zum Teil sehr kurzen ... Stücken ist keines, das nicht fesselte und einen Künstler verrät, der etwas eigenes zu sagen hat, Stücke, die zum Aufhorchen zwingen. (Neue Zürcher Zeitung)

Op. 23. Fünf Gesänge (Hermann Hesse) für tiefe Stimme, Violine und Klavier. RM. 4.—
Der Komponist zeigt sich in diesen Liedern von einer neuen Seite. Das Zusammenwirken der Baßstimme, der Geige und des Klaviers hat in der von ihm geübten einzigartigen Weise einen unsagbaren an Okkultismus grenzenden, dämonisch, gespensterhaften und doch süß schmerzvollen, wehmutsvollen Reiz. (Die Tonkunst)

Op. 24. Kleines musikalisches Spielzeug, 5 leichte Klavierstücke für Klavier zu vier Händen. RM. 3.—
Ein Feuerwerk interessanter Einfälle, eine vortreffliche Einführung in neue Klangprobleme. (Aarg. Tagbl.)

Op. 25. Ein weltliches Requiem für Solostimmen, gem. Chor, Kinderchor und Orchester. In Vorbereit.

Op. 27. Neues Hoffen. Eine Liederfolge nach Gedichten von Irma Wehrli für eine mittlere (Frauen-) Stimme mit Klavier. RM. 2.50
Im strömenden Melos und in der zeichnerischen Feinheit dieser Gesänge wird eine reiche und ursprüngliche musikalische Kraft spürbar, die sich mit seelischer Zartheit und Innerlichkeit beglückend paart. „Neues Hoffen" gehört zum Eigensten und Reifsten, was Wehrli geschrieben. Dr. W. Schuh.

Op. 28. Drei Duette für zwei gleiche oder gemischte Chor- oder Solostimmen mit Lauten (oder Klavierbegleitung) je 25 Pfg.

Op. 31. Festlied (Hans Kaeslin), für großen Männerchor, Blechbläser, Kontrabässe und Pauken, Klavierauszug RM. 1.50 Aufführungsmaterial auch leihweise.
Das wuchtige Stück geht in mancher Beziehung neue und eigenartige Wege. Der Form nach Fantasie und Fuge, führt es ein- und zweistimmigen, oft kanonischen Chorsatz gegen die polyphon geschriebenen Bläserstimmen, um den dynamischen Höhepunkt am Schluß der Fuge über einen Chor von Pauken zu erreichen.

Op. 32. Tafelmusik für drei Blockflöten (od. Geigen oder andere Instrumente). 9 alte Tänze. RM. 1.—

Op. 33 Auf zum Mond. Eine lustige Oper zum Gemeinschaftsspiel für Kinder und Große. Klavierausz. RM. 3.—, Chorstimm. für die Kleinen je 25 Pfg., für die Großen je 40 Pfg. Orchester-Material leihweise. Orchesterbesetzung: 2 Violinen, Cello, Bässe, Trompete, Klavier, Kleine u. große Trommel, Glockenspiel.
Der Text — in Versen von Wehrli selbst — behandelt Aufstellung und Abschuß eines Raketen-Luftschiffes mit allen vorbereitenden Arbeiten. Die Kleinen agieren und fahren, die Großen retardieren. Aufführungsdauer 20—25 Minuten. Szene mit einfachsten Mitteln. Kinderchöre und Soli ganz leicht und zugriffig, die Erwachsenen im Gegensatz dazu komplizierter; alles einstimmig.

Op. 34. Romanze für Violoncello und kleines Orch.
Orch.-Part. RM. 4.50, Orch.-St. (ohne Solost.) RM. 7.50, Einzelstreicher 75 Pfg., Solostimme mit Klavier RM. 2.25.

Musikalisches Rätselbuch. 40 merkwürdige Klavierstücke nebst lustigen Versen, Buchschmuck von Albert Welti. Kart. mit Dreifarben-Titel RM. 3.—
... Der Reiz liegt darin, daß man auf die unterhaltsamste Art von der Welt musikalisch denken lernt. Jedes Stück birgt irgend ein Rätsel. Ohne Schulmeisterei werden hier am lebendigen Objekt musikalische Dinge vordemonstriert, die der Lehrer in vielen Stunden mit Worten nicht besser sagen könnte. (Basler Nachrichten)

„Allerseele". Kleine Kantate für eine mittl. Singstimme, Frauenchor, 2 Trompeten u. Klavier. Klavierauszug RM. 1.50. Aufführungsmaterial auch leihweise.
Ein eigenartig-tiefes Erlebnis bedeutete die Uraufführung ... Herbwuchtig sind Eingangs- und Schlußchor, stark gegensätzlich dazu die beiden Solostrophen z. T. mit gestopfter Trompete, z. T. mit Klavier. Die Wirkung des Ganzen, nur etwa 10 Min. dauerden Werkes ist erhebend. (Aarg. Tagbl.)

„Hobelspäne", Ein Dutzend zweistimmiger Kanons. Wie die Duette Op. 28 Gesangstoff für die Singbewegung. 10 Pfg.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung erhältlich.



Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig

NIKOLAI

LOPATNIKOFF





ORCHESTER

I. Sinfonie, op. 12

Partitur (4°) . . . . Ed. Nr. 3334 M. 30.–

Spieldauer 25 Minuten

Aufführungen in: Berlin, Dortmund, Dresden, Erfurt, Köln, Königsberg, Mainz, München, Baltimore, Detroit, Philadelphia, Washington, Helsingfors

Klavier-Konzert Nr. 2, op. 15

Klavier-Auszug . . . Ed. Nr. 2138 M. 8.–

Spieldauer 25 Minuten

Aufführungen in: Berlin, Düsseldorf, Frankfurt a. M., Genf, Königsberg, München, Wien (Musikfest der I. G. N. M.), Winterthur u. a. O.

Kleine Ouvertüre, op. 14

Spieldauer 10 Minuten

KLAVIER

Fünf Kontraste, op. 16

Ed. Nr. 2136 M. 3.50

VIOLINE UND KLAVIER

Drei Stücke, op. 17 Ed. Nr. 2185 M. 3.–

Toccata – Canzonetta – Burlesca

Aufführungsmateriale, soweit keine Preise angegeben sind, nach Vereinbarung!

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

PRESSESTIMMEN:

Der junge Russe Lopatnikoff verwendet in seiner SINFONIE noch den großen Apparat, aber der dient nicht mehr der Farbenmischung und Berauschung. Die Stimmen sind scharf ausgespart. Bläser spielen die Melodien, der Streichkörper schlägt oder zupft die treibenden Rhythmen. Lopatnikoff ist ein unbelastetes, ursprüngliches Talent mit dem melodischen Instinkt und der Vitalität seiner Rasse. Er ist eine große Hoffnung. (Berliner Börsen-Courier – Strobel) . . . asiatische Folklore, nackte Rhythmen, rohe Septimen- und Sekundenfolgen, aber sinfonischer Plakatstil von einer Rassigkeit, gegen die alle „deutsche" Sinfonik ledern wirkte. (Berliner Tageblatt – Einstein) / . . . Lopatnikoffs I. Sinfonie op. 12 ist der stärkste Erfolg. Die ausgesprochen rhythmische Begabung des Russen zeigt sich in allen drei Sätzen. – Vortrefflich versteht es Lopatnikoff, den Orchesterklang durchsichtig zu gestalten. (Dresdener Neueste Nachrichten) / . . . Als stärkste Musikerindividualität ließ ein KLAVIERKONZERT den Russen Lopatnikoff erkennen. Gleich das erste Allegro mit seinem brillanten Klaviersatz, dem mit dramatischen Spannungen geladenen Orchester verrät neben allen Experimenten mit klanglicher Herbigkeit und wechselnden Taktarten feste Hand und gestaltenden Willen. (Neue Freie Presse, Wien) . . . Da ist endlich wieder einmal ein solistisches Werk, dem man den gleichen stürmischen Erfolg, den es hier auf dem Wiener Fest fand, auch in allen Konzertsälen prophezeihen kann, wo immer es erklingen wird. Ein prachtvolles klares, thematisch bedeutsames und mit sicherster Kenntnis des Klaviers und seiner Wirkungen gearbeitetes Stück von echtem „konzertierendem" Geist erfüllt. (Leipziger Neueste Nachrichten)

Heft 2
12. Jahr

Februar 1933

Zu Wagners 50. Todestag

Wagner als Idee

Franz W. Beidler

Jede Zeit hat von großen künstlerischen Erscheinungen der Vergangenheit ein anderes Bild. Die Frage ist nie auch nur mit annähernder Sicherheit zu beantworten, warum ein Kunstwerk über die Zeit seiner Entstehung hinauszugreifen und in spätere Zeiten fortzuwirken vermag. Ein Teil dieses Geheimnisses liegt vielleicht darin, daß in solchen Kunstwerken, die wir dann als „zeitlos" bezeichnen, eine Vielheit der verschiedenartigsten stilistischen und gedanklichen Züge enthalten ist. Jede spätere Zeit sieht und betont dann die Züge und Merkmale, die ihr zugekehrt, die ihr am nächsten verständlich sind, die sie aber vielleicht auch erst hinzufügt und hineinsieht, ja manchmal sogar neu zu entdecken glaubt.

Die Werke Richard Wagners, die mit diesem Jahr ihren Schöpfer gerade ein halbes Jahrhundert überleben, sind bis heute lebendig geblieben. Der tiefere Sinn dieses Lebendigbleibens und der Grad des damit verbundenen künstlerischen und gesellschaftlichen Funktionswandels muß dabei hier unerörtert bleiben. Nach wie vor bestimmen sie entscheidend zumindest den Spielplan unserer Theater und scheinen sich – ich wähle bewußt diese vorsichtige Formulierung – die Anwartschaft auf das Prädikat der „Zeitlosigkeit" errungen zu haben.

Man könnte versucht sein, mit dem ehrsamen Meister Nachtigall auszurufen: „Merkwürd'ger Fall", wenn man sich einmal ganz klar gemacht hat, wie sehr das gesamte Schaffen Wagners zeitgebunden, zeitverwoben, zeitverwurzelt ist. Denn wie in einem Zauberspiegel sind in ihm alle Strahlen künstlerisch aufgefangen, die sein Jahrhundert zum Aufleuchten gebracht hat. Wohin wir blicken – überall verdichtet sich in Wagners Werken, was seine Umwelt, sein Jahrhundert anregt, denkt und schafft. Überall stoßen wir auf die Gedanken, Gefühle und Wertungen, auf die Spannungen und Widersprüche, die für uns eben das 19. Jahrhundert ausmachen und bedeuten. Von den durchgehenden großen Linien bis herab zu den kleinsten Zügen lassen sich in Wagners Leben und Werk dieselben Bogen spannen, die die Pfeiler seines Jahrhunderts miteinander verbinden. Alle großen Strömungen und Bewegungen des Jahrhunderts finden ihre künstlerische Vertiefung und Deutung, aber auch schon ihre Überwindung.

Bis zur Jahrhundertmitte trägt die Zeit ein weltlich-optimistisches, ein fortschrittsgläubig-revolutionäres Gepräge. Dem aufstrebenden industriellen Kapitalismus gehört die Zukunft. Sie erscheint voll ungeahnter und unbegrenzter Möglichkeiten. So ist auch Wagner unentwegt auf die Zukunft ausgerichtet und stellt der Religion der Zukunft Feuerbachs sein Kunstwerk der Zukunft an die Seite. Als aber um die Mitte des Jahr-

hunderts der Kapitalismus die Grenzen seiner Wirkungsmöglichkeiten zu ahnen beginnt, als mit dem Aufdämmern der sozialen Frage, mit der Entstehung des Industrieproletariats der Riß spürbar wird, der sich durch die neue Gesellschaft mitten hindurchzieht, da wandelt sich auch bei Wagner der revolutionäre Zukunftsglaube in resignierendem Zweifel, in Flucht aus der ernüchterten Wirklichkeit. Die vordem mißachteten realen Mächte, die sich wider Erwarten gehalten haben, werden in Rechnung gestellt, ein äußerlicher Friede wird mit ihnen geschlossen, und die hitzigen Hoffnungen auf revolutionäre Befreiung des Menschen in Kunst und Leben kühlen sich auf die Kompromißtemperatur reformatorischer und reorganisatorischer Pläne ab.

Der „Ring des Nibelungen" ist der Mittelpfeiler im Werk Wagners. In ihm stoßen die beiden großen Bögen des Jahrhunderts zusammen, der revolutionäre Bogen und der Bogen der Resignation. Und es entsteht da ein Werk, das wie aus dem Extrakt des Jahrhunderts zusammengebraut ist. Ein neuer Dante formt hier die gewaltige Anklage gegen das Prinzip, das die Welt seiner Zeit umgestaltet, formt das künstlerisch-seherische Gegenstück zur politischen Aktion eines Bakunin, zur wissenschaftlichen Kritik eines Karl Marx. Mit genialer Symbolkraft werden alle Spannungen, Beziehungen und Konflikte der neuen Gesellschaftsordnung auf den einfachsten Nenner gebracht; der verborgene Sinn des Zeitgeschehens wird in künstlerischer Vision aufgedeckt. Die komplizierten Schachtanlagen und Hüttenwerke des Ruhrgebiets etwa vereinfachen sich zu den Werkstätten Nibelheims, die Anonymität des Kapitals, die Unsichtbarkeit des Aktionärs enthüllt sich im verschleiernden Tarnhelm. Die dämonische Kraft des Ringes, d. h. des kapitalistischen Macht- und Profitstrebens, durchdringt alle Beziehungen, löst alle alten Bindungen, Recht und Sitte auf. Die von altersher herrschenden Gewalten – hier heißen sie Götter — verstricken sich im kapitalistischen Gestrüpp, und die Welt wartet auf den Menschen. Auf den Menschen, der durch Verzicht auf Besitz und Gewinn die Kraft zur befreienden Tat findet und Götter und Zwerge ablöst.

Freilich, wie der Anbruch dieses Zeitalters der Menschlichkeit – man könnte dafür auch sagen: die klassenlose Gesellschaft – sich vollziehen wird, das vermag der Dichter damals ebenso wenig klar zu verkünden wie wir heute. Daher verwirren sich die Fäden. „Urmütter-Weisheit geht zu Ende". An die Stelle des revolutionären Auftriebs im „Siegfried" tritt ein mehr lehrhafter Zug, bestimmtere Zielsetzungen verschwimmen in dem allgemeinen Begriff der „Liebe". Der Resignationsbogen des Jahrhunderts ist erreicht. Er führt über Weltflucht und Todessehnsucht des „Tristan" zur heiteren, gegenständlichen Betrachtung des „Wahnes" in den „Meistersingern" und begrenzt im „Parsifal" Werk und Leben.

Aber auch bis zu kleinen und kleinsten Zügen schmiegt sich das Schaffen dem Leben und der Zeit an, meist ganz bewußt, oft aber auch unbewußt, wie schicksalhaft. Als Zwanzigjähriger gerät Wagner durch seinen Freund Heinrich Laube in die geistige Strömung, die man als das Junge Deutschland bezeichnet. Die Strömung trägt ihn wie alle anderen Jungdeutschen nach Paris. Von dort schickt er Feuilletons nach der Heimat, Berichte und Kritiken, die ganz den Stil und die Manier von Heinrich Heine nachahmen. Und in einem seiner ersten Opernversuche, dem „Liebesverbot", schlägt sich die Lust am sinnlichen Sichausleben nieder, die für das Junge Deutschland bezeichnend ist. Oder, denken wir an den „Fliegenden Holländer", um auf das zu kommen, was ich

den mehr unbewußten Niederschlag des Jahrhunderts im Werk bezeichnen möchte: die industrielle und technische Entwicklung läßt den Deutschen zum Seefahrer werden. Gleichsam als Vorahnung entdeckt Wagner im „Holländer“ seinem Volk künstlerisch das Meer. Weiter: wir sind gewohnt, das 19. Jahrhundert unter dem Gesichtspunkt der nationalen und der sozialen Frage zu sehen. Von dem Widerschein der sozialen Frage im Kunstwerk habe ich vorhin andeutungsweise gesprochen. Wie ist es mit der nationalen Frage? Der Kampf um Deutschlands Einigung wird hier gegen die italienische und die französische Große Oper durchgefochten und schlägt seine Wellen bis zu den „Meistersingern“.

Die Erwähnung der nationalen Frage gibt mir Veranlassung, kurz auf die politische Seite des Problems Wagner einzugehen, weil immer wieder von den verschiedensten Seiten versucht wird, Richard Wagner, die Tiefenwirkung seines Schaffens und einen Teil seiner Ideen zur parteipolitischen Zugkraft der Gegenwart zu machen. Ich empfehle dabei die größte Vorsicht. Wagner ist nie Politiker im eigentlichen Wortsinn gewesen, so sehr er sich zu allen Zeiten mit politischen, philosophischen und Staatsproblemen beschäftigt hat. Es kann nicht gelingen, ihn politisch auf eine bestimmte parteibegrenzte Seite festzulegen. Bis zur Jahrhundertmitte ist er radikal-demokratischer Sozialrevolutionär. Dann wandelt sich seine allgemein-politische Grundhaltung mehrfach, und seine Altersanschauungen könnte man als künstlerisch-utopischen Sozialismus bezeichnen. Im ganzen gesehen lassen sich aber aus den Werken, aus Schriften und Briefen Belegstellen für die verschiedensten Parteistandpunkte auch der Gegenwart herauslesen. Man begeht immer eine geistige Vergewaltigung, wenn man in solchen Äußerungen absolute, auch heute gültige Urteile und Erkenntnisse erblicken will, ohne den zeitlichen Zusammenhang, der hier besonders entscheidend ist, zu sehen und ohne die einzelnen Phasen von Wagners Lebensgang genau zu berücksichtigen. Eines ist sicher: in Wagner den Komponisten der preußischen Pickelhaube zu sehen, heißt den Friedenskünder des Parsifal aufs gröblichste mißverstehen, und sehr fein hat Bernhard Diebold darauf hingewiesen, daß Siegfrieds Schwert nicht „Hurra“, sondern „Nothung“ heißt.

Ohne Übertreibung kann man sagen, daß jede Regung, jede Strömung, jeder Erkenntnisgewinn des Jahrhunderts Spuren in Wagners Werk einzeichnen, vom Werk aufgefangen und widergespiegelt werden. Es ist eine Kunst, die ihre Impulse zunächst nicht aus den vorgefundenen, kunsteigenen Formen empfängt und sie artgemäß weiter zu entwickeln sucht. Nein, umgekehrt, das eigene Erlebnis drängt zur Mitteilung, und dieser Drang, Erlebtes und Erfahrenes auszustrahlen, weiterzugeben und zu verkünden, er bedingt erst die Umschau nach den gegebenen und den etwa möglichen Mitteln des Ausdrucks. Wagner ist zunächst weder Dichter noch Musiker im handwerklichen Sinn. Erlebnisfähigkeit oder besser Leidensfähigkeit und Ausdruckswille fast ohne Grenzen machen ihn erst zu beidem und führen zur Idee des Gesamtkunstwerks. Es ist eine Kunst, die ihre Antriebe und ihre Inhalte unmittelbar aus dem Leben empfängt, daher bewußt Leben und Kunst gleichsetzen muß und zuletzt das Gewand des ethischen Lehrmeisters und des Priesters anzunehmen sich gedrängt fühlt. Und auch hier offenbart sich ein großer Zug, der durch das ganze 19. Jahrhundert verläuft: wie die Wissenschaft nicht mehr nur dazu da ist, die Welt spekulativ zu erkennen, sondern sie auch zu verändern, so drängt Wagner von der Erkenntnis zur Veränderung. In diesem Zu-

sammenhang sei die revolutionäre, dem Wesen des Jahrhunderts angemessene Umgestaltung, Erweiterung und Neuschöpfung der Mittel und Formen im Fachsinn nur gestreift: die Übernahme und Steigerung der instrumentalen Mittel des Sinfonieorchesters im Zusammenwirken mit Berlioz und Liszt, die Vereinigung von sinfonischer Musik und dramatischer Handlung zum Musikdrama auf der Bühne, die Revolutionierung der Bühnentechnik als Teilstück der technischen Revolution des Jahrhunderts.

Tiefste Facherkenntnis, souveräne Beherrschung aller Ausdrucksmittel, konstruktive philosophische und soziale Gedankenfülle, der dämonische Wille zur höchsten Steigerung des Ausdrucks, der untrügliche Blick für das Darstellbare und endlich die Sehnsucht nach der vollendeten künstlerischen Illusion — all das also, was den Zauberspiegel des Werkes über sein Jahrhundert erhebt und ihm die Symbolkraft der scheinbaren „Zeitlosigkeit" verleiht, all das fließt in der Festspielidee zusammen und findet in Bayreuth den Ansatz zur Gestaltung in Raum und Zeit. Der Sündenfall der Verwirklichung erzwingt von Wagner Verzicht über Verzicht: das von ihm erträumte schöpferisch empfangende Volk, das freien Eintritt genießt, muß dem zahlenden Publikum aus aller Herren Ländern weichen. Die schöne Absicht, an dieser Musterstätte der Stilreinheit auch Werke anderer Meister zur Darstellung zu bringen, bleibt unausgeführt; Wagners vorgerücktes Alter steht ihr entgegen. Und nach seinem Tod verengt sich der Gedanke der National- und Volksbühne zwangsläufig zum Propagandatheater für Wagners eigene Werke.

Denn Propaganda war nötig. Es ist schwer zu begreifen, daß Wagners Schaffen, aus Hirn und Herz des Jahrhunderts geboren, von diesem Jahrhundert zunächst überhaupt nicht verstanden und heftig abgelehnt wird. Noch im Jahre 1883 stand es um Wagners Sache schlecht, ja verzweifelt, und es bedurfte jahre- und jahrzehntelangen Ringens, um seine Werke durchzusetzen. Dann haben sie allerdings einen Siegeszug ohnegleichen durch die ganze Welt angetreten, und um die Jahrhundertwende stehen Schaffende und Empfangende, Komponisten und Publikum in ihrem Bann.

Es wird nützlich sein, sich die Situation im letzten großen Wagner-Jahr 1913 und die nachfolgende Entwicklung in großen Strichen klarzumachen. Auf diese Weise wird sich der Standort unseres Gedenkjahres besser bestimmen lassen. Der Kampf der Jahrzehnte nach 1883, die übersteigerte Parteinahme für und gegen Wagner hat zeitweilig die Gefahr heraufbeschworen, ihn zur Angelegenheit einer Sekte, gewissermaßen zum Religionsstifter werden zu lassen. 1913 hat der sogenannte Wagnerianismus zwar seinen Höhepunkt schon überschritten, aber noch immer schienen die vereinsmäßig organisierten und zumeist einseitig parteimäßig gebundenen Wagnerianer das Patronats- und Vorkaufsrecht auf alle Dinge und Bestrebungen innezuhaben, die auf Wagner Bezug hatten. Da stritt man sich noch immer um Wagner als um eine entscheidende Weltanschauungsfrage, um Antisemitismus, um Vegetariertum, um Regeneration des Menschengeschlechts, und wie die tausend Dinge aus der Rüstkammer des geeichten Wagnerianers alle heißen. Und die politische Entwicklung hatte es mit sich gebracht, daß die sogenannte offizielle Bayreuther Wagner-Interpretation, die noch 1913 durchaus im Schwange ist, geflissentlich nur die Gedanken und Anschauungen des alternden Wagner kommentiert und zu verbreiten sucht, um den jungen revolutionären Wagner übergehen, ja verleugnen zu können. Das verstieg sich sogar, als unreife Jugendverirrung

zu entschuldigen und abzutun, was der vierzigjährige gereifte Mann gedacht und ausgesprochen hatte!

Dabei haben Freund und Feind unverständlicherweise lange Zeit die entscheidende Aufgabe nicht recht in Angriff genommen. Eigentlich erst in den beiden Jahrzehnten seit 1913 hat man sich ernsthaft und unvoreingenommen um die Erkenntnis des Musikers Wagner bemüht, um die inneren Gesetze und den formalen Bau einer Musik. Man hat dem „Geheimnis der Form" nachgespürt und ihre Grundlage in der „dichterisch-musikalischen Periode" gefunden. Man hat die theatralische Problemstellung, das Verhältnis von Wort und Ton, von Licht und Farbe zu ergründen begonnen. Namentlich den letzten zehn Jahren verdanken wir eine Reihe wertvoller Arbeiten, die uns das volle Verständnis des Musik- und Theatergenies Wagner überhaupt erst erschlossen haben.

Zu alledem fallen in die beiden letzten Jahrzehnte die zwar nicht immer geglückten, aber doch dankbar anzuerkennenden Versuche, die Darstellung und Inszenierung der Werke Wagners aus der keineswegs zwangsläufigen Verklammerung mit der Bühnenmanier der achtziger und neunziger Jahre loszulösen und unserem Stilgefühl näherzubringen. Damit bin ich bei der Frage angelangt, wie wir Wagner sehen und hören können und wollen.

Ich bin mir vollauf bewußt, daß es unmöglich ist, hier endgültige, allgemein-verbindliche Thesen aufzustellen. Schon wenn ich sage, wie wir Wagner sehen und hören, erhebt sich die Frage, wer gehört denn zu diesen wir. Große Teile unserer Jugend haben sich, aus Sportbegeisterung etwa, vom Theater, mit dem Wagner nun einmal untrennbar verbunden ist, überhaupt abgewandt. Ein anderer Teil der Jugend strebt einer neuen Musikauffassung zu, die an das 15., 16. und 17. Jahrhundert anzuknüpfen sucht, und verwirft das 19. Jahrhundert völlig. Dann sind da weite Kreise nicht nur der Jugend, die sich in der Musik ganz allgemein und in der Oper im besonderen am reinen Spiel der Formen erfreuen wollen und die Belastung der Musik mit dem Drama, mit philosophischen und ethischen, kurz mit außermusikalischen Ideen ablehnen. Ihnen liegt Wagner fern. Ich denke hier nur an die großen Schichtungen in unserem Volk und komme jetzt erst zur größten: zu den Millionen, die Wagner bis vor wenigen Jahren gar nicht oder doch nur in Gestalt von Caféhausmusik kennen lernen konnten, weil sie entweder nie Gelegenheit hatten, ein größeres Theater zu besuchen, oder aber, wenn ein solches Theater räumlich erreichbar war, sich keinen Theaterplatz kaufen konnten.

Die Frage, wie wir Wagner sehen und hören können und wollen, stellt sich daher meiner Überzeugung nach so: wie können und wie wollen die Millionen, die um Wagner noch wenig wissen, ihn hören und sehen? Gerade das Wagner-Jahr sollte trotz aller Not der Zeit zu verdoppelter Arbeit am Ausbau der Volkstheaterbewegung anspornen. Denn unsere Frage fällt zusammen mit dem Problem der organischen zeitnahen Eingliederung von Wagners Werk in das Gesamtkulturgut unseres Volkes. Sie eindeutig nnd formelhaft beantworten zu wollen, wäre vermessen. Es gilt vielmehr, sie zu stellen und die Antwort immer wieder neu zu finden, zeitlich und örtlich verschieden vielleicht, hier und da vielleicht auch unter Preisgabe treugehüteter, aber verstaubter Tradition, freilich unter Vermeidung stilzerstörender Experimente. Vorausgesetzt wird dabei, daß in Wagners Werk tausend Züge enthalten sind, die die Menschen auch unserer Zeit noch unmittelbar angehen, tausend Züge auch, die unsere Zeit neu zu entdecken vermag. Denn wer wollte behaupten, Wagner sei ausgeschöpft?

Wagner als Tiefenpsychologe

Werner Danckert

Wenn man zeitgenössische Musiker über ihr Wagner-Erlebnis befragt, so umlagert die Mehrzahl der Antworten einen Schwerpunkt: Tristan. Vom Tristan geht die Entfaltung der modernen Harmonik aus, ohne Tristan kein Debussy, kein Schönberg. Bartók beginnt als Wagnerianer, selbst Strawinskys kalte und stahlharte Klänge sind von Wagners Orchesterpalette abzuleiten: ein Stück wie der „Feuervogel" erweist den Überlieferungszusammenhang.

Die Tristan-Partitur ist fraglos Wagners persönlichste und darum auch musikerfüllteste Schöpfung. Während des Schaffens dachte er kaum an Hörerschaft und Aufführungsmöglichkeiten. Nie zuvor und nicht später verhielt er sich in solchem Maße erleidend, bedingungslos hingegeben der Fülle der inneren Gesichte. Das Rhetorische, die mittelbare Wirkung ist viel weniger spürbar als in den „Musikdramen" strengster Observanz.

Mit diesen Feststellungen ist allerdings der besondere Gehalt und die ungeheure stilbestimmende Reichweite des Werkes nicht erklärt. Um diese geistesgeschichtliche Tiefenwirkung recht zu begreifen, gilt es, Wagners dramatische und musikalische Zielsetzungen morphologisch, als Ausdruck einer geschichtlichen Lebensstufe zu deuten. Nietzsche und der George-Jünger Kurt Hildebrandt haben die psychologische Situation im Falle Wagner weitgehend erhellt. Aber diese Art von – fast möchte man sagen: psychoanalytischer – Durchdringung entbehrt bei aller Treffsicherheit im Physiognomischen doch der verstehenden Gerechtigkeit. Sie mißdeutet vor allem die späte religiöse Wendung im Schaffen des Bayreuthers. Nach Nietzsches Meinung wäre Wagners „zu Kreuze-Kriechen" nur ein letzter gigantischer Bühneneffekt um den Preis geistiger Selbstaufgabe. Nietzsche übersieht indessen, daß Wagners heidnische Hybris (bis zum Parsifal) stets nur ein künstlich aufrechterhaltenes und gesteigertes „In-Form-Sein" bedeutet, daß alle Verwirklichungsfreude des Dramatikers letzthin ein Gegenspiel darstellt zu dunklen, chaotischen, dämonischen Regungen. („Dämonisch" ist eines seiner liebsten Bekenntnisworte.) Im Tristan verschafft er sich Zugang zu den dunklen Schächten des Seelischen, zur „Nachtseite der Natur". Der Nieerlöste, ahasverisch Umgetriebene stürzt sich in die Nacht des Unbewußten, der unablässig in Wirkung sich Fühlende sucht mit allen Fasern die Entformung, der Pionier der Zukunftsmusik taucht hinab ins Geschichtslose.

Vom Tannhäuser bis zum Parsifal bleibt eines der packendsten, wirkungsechtesten Bilder seines Szenariums: die Höhle. Venus und Kundry, Erda, Mime und Fafner sind Höhlenwesen, Ausgeburten einer unterweltlichen Sexualphantasie. Selbst das Orchester, Instrument der Wollust – man lese nur nach, wie noch der gealterte Wagner seine Sensationen beim Einstimmen der Instrumente schildert —, versinkt in den „mystischen Abgrund". Die Musik ist ihm der dunkle Schoß, das bodenlose Meer, das ungeheure Chaos der Gefühle, das schlechthin Irrationale, Widervernünftige, das Weiblich-Formlose

(so wie es sich in der männlichen Sexualphantasie des Emanzipierten darstellt!). Auch in Bühnenbild und -requisit kommen solche chthonisch-dämonischen Züge zum Ausdruck: man denke nur an Wagners zahlreiche Elementarwesen, an seine urzeitlichen Landschaften.

Den romantischen Naturphilosophen — Carus, Schelling, Creuzer, Oken — bedeutete das Unbewußte eine schöpferische Instanz, den magischen, unmittelbar ausgebärenden Bilderstrom der Natur. Diese letzthin auf Goethes morphologische Einsichten zurückweisende Lehre setzt ein humanistisches Erlebnis der Allverbundenheit voraus, ein organizistisches Weltbild, das in nachromantischer Zeit nur noch ganz vereinzelt zum Ausdruck gelangt (etwa durch Outsider wie Fechner).

Wagners Position wurzelt in ganz anderen Gründen. Seine Welt ist durch und durch gespalten: im oberen Lichtreiche zieht die „Götterdämmerung" drohend herauf, im unteren brodelt das Chaos dämonischer Triebgewalten. In der Mitte der Mensch, auf sich selbst gestellt wie Siegfried, ohne Bindung und Geleit, emanzipiert: Nietzsches Übermenschenbild im Gewande vorzeitlicher, urmenschlicher Heroen!

Nicht zufälligerweise schwärmt der junge Wagner für Heinses Ardinghello; noch tiefere Bedeutung aber hat das freudige mehrfach erneuerte Bekenntnis des Gereiften zum Hellenentum. Ein theoretisches Bekenntnis, gewiß, ein hohes, leider aber unerfüllbares Leitbild. Wenn Wagner in den Kunstschriften das „Rein-Menschliche" als Grundwesen seines Schaffens preist, so denkt er kaum an die weltbürgerliche „Sphäre" der deutschen Klassik. Eher klingt es wie die Vorwegnahme eines Ausspruchs Stefan Georges: „Den Leib vergotten und den Gott verleiben". (Unter den romantischen Geistern formuliert nur Jean Paul die Endaufgabe ähnlich: „den Gottmenschen verwirklichen in dieser Welt"). Georges Entscheidung steht gegen die Zeit, gegen den Spruch der Geschichte, die seit der Spätantike, in den Kulturen des Morgen- und Abendlandes, im „pneumatischen" Ansatzpunkte der Weltreligionen und führenden Weltanschauungssysteme, die Spaltung von Leib und Seele fort und fort bezeugt. Die Erhebung des geschichtlichen Menschen zum „Erdgotte" entspringt einer hybriden Regung. Selbst im hellsten Mittagslichte der Hochantike bleiben gewisse dunkle Schatten eines metaphysischen Schuldgefühls untilgbar. Vollends der „moderne Mensch" bringt kaum noch die Kraft auf zu solch ungebrochener Bejahung seiner zeitlichen und wesentlichen Existenz. Die ungeheure Verflüssigung, Entgrenzung des Lebens läßt kein Inseldasein, keine Verräumlichung der Zeitlichkeit zu „ewiger Gegenwart" mehr zu.

An diesem Punkte berührt sich Wagner mit Schopenhauers Lehre vom ruhelosen dumpfen Weltwillen, der seine vergänglichen Formen blasengleich zur Oberfläche des Erscheinungssumpfes emportreibt. Die Romantik entdeckt die rätselhaften Tiefen des Unterbewußten, die „Nachtseite der Natur". Sie erschauert vor den Dämonien des Daseins, spielt mit dem bunten Abenteuer, schweift in märchenhafte Fernen. Doch am Ende erfolgt die Rückkehr ins Vaterhaus, in die Geborgenheit heimatlicher Gefilde. Wagner hingegen bricht die Brücken zur Vergangenheit ab, verbrennt die Schiffe, die ihn ins „Gehäuse" zurückbringen könnten. Traditionslos beginnt er, ein Emanzipierter, den Blick nur in die Zukunft gerichtet. Nichts anderem vertraut er als der dunklen

Woge des Lebensstromes, die ihn zu höchsten Gipfeln emporträgt und in tiefste Abgründe reißt.

Kunstgeschichtlich, stilkritisch betrachtet, stellt sich Wagners „Geschichtslosigkeit" dreifach dar: in der revolutionären Neubegründung der Gattung (Musikdrama statt Oper), in der Wahl vorzeitlich-urmenschlicher Stoffe, vor allem aber im formensprengenden Drange der „unendlichen Melodie". Der Begründer des neuen Deklamationsstils tilgt mit Bewußtsein die insichruhenden Formen der alten Oper, vor allem den Kreislauf der italienischen Arie. Mit Verachtung spricht er vom zopfigen Floskelkram der frühklassischen Sonate; in Beethoven begrüßt er — Theorie pro domo – den ersten Überwinder der regelmäßig geordneten Form. Unendliche Sehnsucht, unendlicher Drang nach dem „höheren, reineren Leben" läßt Wagner eine „Kunst der feinsten Übergänge" ersinnen. Die fertige, geschaffene Melodie, so erklärt er, ist nicht verständlich, weil willkürlich deutbar – Musik allein ist gestaltloser Urbrei –; verständlich hingegen ist „das Seiende, d. h. das Ewig-Werdende . ., ein Seiendes, dessen Werden in nächsten und weitesten Kreisen uns stets gegenwärtig ist".

Ganz abwegig wäre es freilich, diesen Umgang mit den vitalen Quellkräften im Sinne weicher romantischer Stimmungsschwelgerei zu deuten. Was Pfitzner die „Dumpfheit des Musikers" nennt, ist durchaus nicht Wagners Sache. Erklärt er doch selbst den Künstler als den „Wissenden des Unbewußten"! Man bedenke auch, mit welcher Souveränität er die großen Formen meistert, man unterrichte sich über seine vielfach bedächtige, planvoll vorausschauende Kompositionstechnik! Nicht zu vergessen die immerwährende Gebundenheit des Musikdramatikers an das Wort und seine gegenständlichen Bedeutungen! Nach Wagners bekannter Wort-Ton-Theorie erweckt erst des Wortes Zeugungskraft im ungestaltenen, passiven, „weiblichen" Tonstoffe plastische Gestalt.

In alledem zeigt sich Wagners Bemühen, das Unbewußte soweit als irgend möglich zu aktivieren, auszuformen, ja zu überwältigen! Das ist die dämonische Lust des großen Naturalisten, den Grund der Natur bis in seine Tiefen aufzuspalten! Dem Klassiker war das persönliche Erlebnis ein Ansatzpunkt zu allgemeingültigem Schaffen, dem Romantiker ein zauberisches, freilich auch traumhaft-unwirkliches Geschenk des Unbewußten. Wagner verschmilzt, vermischt in unbändigem Lebensdrang Erlebnis und Dichtung, Person und Werk. Er verwirklicht den Traum: er selbst ist Lohengrin, Stolzing, Siegfried, Tristan; Mathilde Wesendonk Isolde. Nach vollbrachtem Werke will er sich mit der großen schwarzen Fahne, die am Ende weht, das Bahrtuch bereiten, so bekennt er dem Freunde Liszt.

Der Vitalrausch des Dämonisierten ist ein Machttaumel, ein Rausch des Überwältigens. Erschüttern, hinreißen möchte schon der junge Wagner die berauschte Menge, und darum ist ihm Orchesterführung eine Sensation ersten Ranges: „Nicht Kaiser und nicht König, aber so dastehn und dirigieren"! – So spricht kein demütig dem Werke Dienender, Selbstvergessener – das ist das frühe Bekenntnis eines ungeheuren Willens zur Macht. Seine Musik (Tristan) soll „mit ihren feinen, geheimnisvoll-flüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens" eindringen.

»Hätten wir das Leben, so hätten wir keine Kunst nötig«

Eine Flutwelle neueren kunstpsychologischen Schrifttums geht auf Wagners Bekenntnisse und Theorien zurück. Vor allem die Lehre von der Kunst als „Lebensersatz", die vitalistische Ästhetik. Wie so viele Einsichten abendländischer Seelenkunde bedeutet sie vor allem einen Zeitausdruck, eine Antwort auf Probleme des neuzeitlichen Lebens, kaum aber eine allgemeingültige Lösung. Mit Wagner und seiner Generation hebt der Schrei nach dem starken, erfüllten Leben an: „Hätten wir das Leben, so hätten wir keine Kunst nötig . . . Ich begreife gar nicht, wie ein wahrhaft glücklicher Mensch auf den Gedanken kommen soll, Kunst zu machen. Nur im Leben kann man ja, – ist unsere Kunst nicht somit nur ein Geständnis unserer Impotenz? – Gewiß, wenigstens unsere Kunst ist dies, und alle Kunst, die wir aus unserer gegenwärtigen Unbefriedigung heraus uns darzustellen vermögen! . . . Um den Wiederbeginn meiner Jugend, um Gesundheit, Natur, ein rückhaltlos liebendes Weib und tüchtige Kinder – sieh! gäbe ich alle meine Kunst hin! Da hast du sie! Gib mir das andere!" Ein andermal gesteht er Liszt, die Kunst sei ihm doch eigentlich reiner Notbehelf, nichts anderes! Der Wirklichkeit entsagend, stürzt er sich wieder und wieder in die Welle der künstlerischen Phantasie, um sich in einer eingebildeten Welt zu befriedigen; immer neuer Arbeit bedarf er, um in der Anstrengung gewahr zu werden, daß er lebe; Kunst und abermals Kunst braucht er, bis zum Ertrinken und Weltvergessen.

E. Ludwig [1]) erläutert diese bekannten Selbstzeugnisse Wagners mit den Worten: „Gehemmte Vitalität, Schwüle". Gewalt und Fülle dieser Vitalität sind indessen nicht gering einzuschätzen; woher also die Hemmung? Wagner selbst gibt Auskunft: die verhaßte Zivilisation beschränkt ihn, versperrt seinen vitalen Impulsen die natürliche Bahn. Am liebsten möchte er wohl zurücktauchen ins ungebundene, ins starke, grausam-wollüstige Leben vorzeitlicher Heroen. Emanzipation des Fleisches heißt das „Leitmotiv" des jungen Dramatikers; in diesem Punkte bleibt er den vorromantischen Sensualisten, den Pseudoromantikern vom Schlage der Spohr, Heinse, Schlegel zeitlebens näher als der zentralen Romantik. Späterhin handelt es sich um die Darstellung des „Rein-Menschlichen", d. h. um den Menschen jenseits aller Konventionen und geschichtlichen Bindungen. Im Zeichen der Geschichtslosigkeit begegnen sich mythischer Urmensch und emanzipierter Übermensch.

Kunst als Selbstdarstellung, Selbstverwirklichung: so ungefähr wäre hiernach das Endziel vitalistischen Künstlertums zu bestimmen. In diese Richtung zielt offensichtlich auch Nietzsches sarkastisches Wort, in der Musik stelle sich nicht Schopenhauers Weltwille dar, sondern „die Herren Künstler". So handgreiflich sich vielfach diese persönliche, „machtpolitische" Seite in Wagners Opus ausprägt: eine völlig befriedigende, wahrhaft gerechte Würdigung seines Schaffens läßt sich aus dieser Perspektive nicht gewinnen! Wäre Wagner nur Exponent neudeutscher Bürgerlichkeit, nur Propagandist zeitloser Kraftgestalten, sein Werk wäre heute schon bis zur Wurzel abgestorben.

In seiner Lohengrin-Deutung hat Wagner selbst einen anderen morphologisch bedeutsamen Schlüssel zum Verständnis seines künstlerischen Wirkens bereitgestellt. Hier

---

[1]) Wagner oder die Entzauberten, Berlin 1913, S. 151.

vergleicht er sich selbst dem lichten Gralsritter, Elsa hingegen verkörpert das „Ewig-Weibliche“ und zugleich den „Geist des Volkes“, das seinen Retter ersehnt. In diesem – scheinbar naiver Selbstverherrlichung entsprungenen – Ausspruche enthüllt sich ein Stück großartiger Tiefenpsychologie. Volk und weibliches Wesen gehören nach uralter Symbolauslegung zur chthonischen, lunarisch-demetrischen Seite des Lebens. In der menschlichen und künstlerischen Vereinigung mit ihr erblickt nun Wagner jederzeit den tieferen Sinn seines Wirkens: „Erlösung“ vom dämonischen Krampfe des männlich-allzumännlichen Sexus. Erlösung: das ist ihm nicht transzendentale Verklärung, Emporsteigen in die Lichtwelt, Moralisierung und Vergeistigung der Natur, wie sie ein Novalis erträumte, sondern ein letztes Hinab, Ertrinken, Versinken.

Im venezianischen Brief an Mathilde setzt er Schopenhauers quietistischer Erlösungslehre den Heilsweg des sich selbst als „Todestrieb“ durchschauenden Eros entgegen: „Die Sache ist ungemein wichtig, und meiner ganz besonderen Natur mußte es, gerade in dieser ganz besonderen Lebensepoche, vielleicht vorbehalten sein, hier Einsichten zu gewinnen, die sich keinem anderen erschließen konnten. Es handelt sich nämlich darum, den auch von Schopenhauer nicht erkannten Heilsweg der vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht eine abstrakte Menschenliebe, sondern der wirklichen, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe nachzuweisen“.

Solche Intuitionen sind nur einem gegeben, der am Pulsschlag der Zeit das sinkende Leben dunkel erfühlt. Wagner ist der erste künstlerische „Tiefenpsychologe“ des Abendlandes und insofern ein ranggleicher Gegenspieler Nietzsches. Die zeitenüberdauernde, bis auf den heutigen Tag mächtig fortwirkende Kraft seines Werkes beruht nicht zum geringsten auf der Erschließung des unterweltlichen Seelenreichs in den Klangsymbolen freizügig schweifenden Melos und fließender, irisierender Harmonik. Diese irrationalen Ausdrucksformen dynamischen Weltgefühls sind uns als Vermächtnis geblieben, auch in den scheinbar rein zweckgerichteten Bekundungen gegenwärtiger Kunstströmungen sind sie spürbar.

Das ist nur natürlich zu nennen, denn je weiter die rationale Erleuchtung des Unbewußten fortschreitet, umso mächtigere Tiefenräume tun sich dem forschenden Blicke auf. Jene Bezirke, die Nietzsche und Wagner kraft persönlicher Schau abtasteten, sind heute in den verschiedenen tiefenpsychologischen Schulen bereits begrifflich rationalisiert. So auch im Klangreiche. Von Wagners Alterationsharmonik geht der Weg über Schönbergs „Zwölftönemusik“ zu den jüngsten Bildungen linear geschichteter Tonalität. Die Entdeckung des persönlichen Unbewußten wird abgelöst von der Erschließung kollektiver Urbilder, seelischer Leitformen, die dem Einzelwesen als biologische Vermächtnisse vorgegeben sind. Am Ende dieses Weges schließt sich ein Kreis. Das äußerste, geschärfte Wachsein erblickt die Quellpunkte seiner vitalen wie geistigen Existenz, das völlig emanzipierte Bewußtsein erkennt seine allseitige Bedingtheit.

Rundfunk - Film - Schallplatte

Bedeutung und Aufgabe der elektrischen Musikinstrumente

Edwin Geist

Jede Erfindung stößt zunächst auf Ablehnung, eine historische Tatsache, die man leider nur zu gut kennt. Aus fast sämtlichen Biographien bedeutender Männer treten diese Widerstände hervor. Noch härter ist der Kampf, wenn es sich um Erfindungen handelt, die wohl als Erfindung, nicht aber in ihrer Auswirkung wissenschaftlicher Art sind, wie es bei den elektrischen Musikinstrumenten zutrifft. Vielleicht hat der Name „elektrisches Musikinstrument“ viele Leute irregeführt. Sobald man nämlich einen Musiker über elektrische Musikinstrumente befragt, wird man folgendes zur Antwort bekommen: „Ja, ich weiß, Sie meinen jene widerlichen Musikapparate, in die man einen Groschen steckt!“ Versucht man aber daraufhin dem Sprecher klar zu machen, daß ein Automat mit elektrischem Antrieb nichts mit einem elektrischen Musikinstrument zu tun hat, so begegnet man vollkommener Ablehnung.

Worin bestehen nun die Vorteile des elektrischen Musikinstrumentes gegenüber dem üblichen Orchesterstrument? Zunächst soll einmal gesagt sein, daß das elektrische Musikinstrument auf keinen Fall das Orchesterinstrument zu verdrängen hat! Nur dort, wo beim Orchesterinstrument infolge mangelnden Umfangs und mangelnder Klangfarbe Schwächen vorhanden sind, erwächst die künstlerische Aufgabe des elektrischen Musikinstruments. Hiermit treffen wir den Kernpunkt der Dinge.

Für die Zusammensetzung des modernen Orchesters war leichte Spielbarkeit und charakteristische Klangfarbe das Entscheidende; gerade deshalb fehlen in den einzelnen Lagen bisweilen die Farben. Einem Instrument mit sozusagen unbegrenztem Tonumfang ist keine menschliche Kraft gewachsen. Wohl lassen sich Instrumente von gigantischem Ausmaß bauen, aber Hand und Lunge versagen hier den Dienst. Jedes Instrument ist doch den Funktionen unseres Körpers angepaßt. Von den eigentlichen Orchesterinstrumenten abgesehen, sind Orgel, Klavier und Harfe die einzigen mechanischen Instrumente, die sowohl in Tonumfang als in Klangcharakter bereits den Möglichkeiten der elektrischen Musikinstrumente entsprechen.

Was die Orchesterinstrumente betrifft, sind noch am einheitlichsten in Umfang und Charakter die Streicher. Schwieriger verhält es sich bei den Bläsern. Die Familien der Klarinetten, Saxophone und Tuben dürfen wir noch zu den „vollkommenen“ In-Instrumenten rechnen, da sie in ihren Lagen kontinuierliche Klangfarben besitzen. Da-

gegen ist die Lückenhaftigkeit in Tonumfang und Klangcharakter bei den übrigen Bläsern erschreckend. Vielleicht mit ein Grund, weshalb wir im Vergleich zur Streichquartett-Komposition so wenige Arbeiten für Bläser besitzen. Die Erfindung der Ventile usw. hat uns ja auch nur in artistischer Hinsicht geholfen.

Nun ist es mit Hilfe der elektrischen Tonerzeugung möglich, Instrumente zu bauen, die einen unbegrenzt großen Tonumfang besitzen und innerhalb dieses Umfangs jeden Klangcharakter bewahren. Dadurch wird jener „Klangbruch" vermieden, der sich sonst beim Übergang von dem einen zu dem anderen Instrument einstellt. Selbst die Pauke, das Schmerzenskind der Komponisten, kann eine umfangreichere Skala erhalten. Es wird also möglich sein, bei Verwendung elektrischer Musikinstrumente sämtlichen Bläsergruppen einen gemeinsamen Registerumfang zu geben, der alle Töne unseres Musiksystems umfaßt.

Vorläufig kennen wir im praktischen Gebrauch den Ätherwellenapparat (Theremin), das Trautonium (Trautwein), das Hellertion (Helberger) und den Siemens-Nernst'schen Bechsteinflügel den sogen. Neo-Bechstein. Versuche, elektrische Instrumente zu bauen, reichen schon weit über zehn Jahre zurück. Wohl als erster hat sich der Amerikaner Lee de Forest mit diesen Problemen befaßt.

Die vom Rundfunk her bekannte Rückkopplung (man erinnere sich der mitunter lästigen Pfeifgeräusche) spielt bei der Erfindung der elektrischen Musikinstrumente eine bedeutende Rolle. Was wir aber beim Radio als Störung empfinden können, ist hier mit genialem Instinkt ins Künstlerische abgewandelt. Durch bestimmte Schwingungen wird die uns umgebende Atmosphäre „zum Klingen gebracht", sodaß beispielsweise eine Schwingung von 870 Hertz der Oktave des Kammertons a [1] gleichkommt.

Betrachten wir zunächst einmal diese neuen Instrumente vom technischen Standpunkt aus. Am fantastischsten mutet uns der einstimmige Ätherwellenapparat von Theremin an. Auf einem kleinen Kasten ist ein vertikal gerichteter Stab angebracht, der als Antenne eines elektrischen Tonschwingungskreises dient. Ein direktes Berühren der Apparatur zum Musizieren ist nicht mehr nötig, denn die zur vertikalen Antenne horizontal sich leicht hin- und herwiegende geballte oder geöffnete Hand, spielt im buchstäblichen Sinne in der Luft. Früher war es nicht möglich, auf dem Ätherwellenapparat ein sauberes Legato zu spielen. Die Töne glitten ineinander, was einen kitschigen, schmierigen Tonklang, der Hawai-Gitarre vergleichbar, ergab. Durch die Erfindung des Ein- und Ausschalters, den die andere, nicht spielende Hand bedient, wurde dieser schwere Schaden behoben.

Das Trautonium und das Hellertion (wir müssen beide Instrumente hier zusammenfassen, da sie sich „musiktechnisch" sehr ähneln) lassen äußerlich, d. h. vom Tonlich-Klanglichen abgesehen, einen schwachen Vergleich mit den Streichinstrumenten zu, da zur Tonerzeugung ein vor dem Spieler horizontal liegendes Band niederzudrücken ist, das sich auf den elektrischen Tonschwingungskreis (sgn. Kippschwingungen) auswirkt. Der Ton erhält dann seine Verstärkung durch den gewöhnlichen Lautsprecher. Durch Einfügen dreier Bänder, lassen sich beide Instrumente dreistimmig verwenden. Auch läßt sich das Hellertion bequem an einen gewöhnlichen Flügel anschließen; eine

sinnreiche Einrichtung, die dem Spieler gestattet, mit der einen Hand Hellertion und der anderen Klavier zu spielen. Allerdings kann das Hellertion Klangfarben nicht verändern, während das Trautonium durch eine vorläufig noch etwas komplizierte Schaltvorrichtung in reichem Maße dazu imstande ist. Maschinenlärm, Geräusche, Vokale lassen sich allerdings auf beiden Instrumenten erstaunlich imitieren. Bemerkenswert für die bisher genannten drei Instrumente ist die Möglichkeit, daß Komponisten und Spieler mit hörbaren Zwischentönen arbeiten können, wodurch die Starrheit des temperierten Tonsystems gebrochen werden kann. Wir dürfen also hier mit Recht von jenem musikalischen Neuland sprechen, das außerhalb unseres jetzigen Zwölftonsystems liegt.

Auch Nernst hat sich, wie alle Erfinder elektrischer Musikinstrumente, die neuen Errungenschaften der elektro-akustischen Physik zunutze gemacht. Er durfte beim Bau des Siemens-Nernst-Bechsteinflügels, der selbstverständlich dem Spieler die meisten Stimmen bietet, von vornherein auf den mechanischen Resonanzboden verzichten, da die Verstärkung des einmal angeschlagenen Tons auf elektrischem Wege geschieht. Hiermit sind Vorteile verbunden, die unser übliches Instrument begreiflicherweise nicht kennt. Die Elektrizität ermöglicht eine erheblichere Klangverstärkung als der Resonanzboden; ein nicht zu unterschätzender Vorteil für den Pianisten. Aber auch ein alter, – ewig neuer Wunsch der Komponisten kann durch den Neo-Bechstein endlich Erfüllung werden: der einmal angeschlagene Ton oder Akkord kann durch eine kunstvolle Pedalkonstruktion mühelos an- und abschwellen. Die Schwingungsdauer einer liegenden Stimme ist ungefähr dreimal so lang wie beim bisher gebräuchlichen Klavier. Durch einen Pedaleffekt läßt sich leicht der Cembalocharakter erzielen. Ein am Manual befindlicher Zug ermöglicht harmoniumähnliche Wirkungen. (Der in das Instrument eingebaute Radioapparat und ein elektrisch betriebenes Schallplattenwerk dürften allerdings mehr für den Hausgebrauch in Betracht kommen.)

Welche Aufgaben haben nun diese Instrumente zu erfüllen? Es wurde schon erwähnt, daß vom elektrischen zum Orchesterinstrument keine eigentliche Parallele führt. Wohl kann man elektrische Instrumente dem Orchester einordnen, doch läßt keines von ihnen einen direkten Vergleich mit den Streichern und Bläsern zu. Sämtliche Töne der elektrischen Instrumente können in allen Lagen beliebig lange ausgehalten werden. Auch das An- und Abschwellen der Töne stößt auf keine Schwierigkeit, während das alte Orchesterinstrument zu sehr an die Bogen- und Atemtechnik des Instrumentalisten gebunden ist. Legati, aber auch staccati gelingen mühelos. Jeder Ton spricht mit absoluter Klarheit an, mit einer Prägnanz, die wir den alten Instrumenten nicht nachsagen können. Die Tücke des Objekts, wie das viel gelästerte „Giecksen“, gibt es natürlich nicht. Diese und ähnliche Dinge fallen bei den elektrischen Instrumenten fort. Natürlich verlangt auch das neue Instrument einen Spieler von musikalischen und technischen Qualitäten. Ich erwähne das ganz besonders, um wieder darauf hinzuweisen, daß es sich hier um Musikinstrumente handelt, die nichts mit „Automaten“ zu tun haben. Man stoße sich nicht an dem Wort „Musikapparatur“!

Für den Musiker erwächst die Frage, wie man elektrische Instrumente verwenden soll. Nach dem augenblicklichen Stand der Dinge ist es ratsam, den Ätherwellenapparat und das Trautonium zweifach zu besetzen, da der Ätherwellenapparat – wie bemerkt –

ein einstimmiges Instrument ist und das Trautonium trotz der Möglichkeit zu dreistimmiger Akkordbildung sich gerade für solistische Zwecke ganz besonders eignet. Beide Instrumente vertreten also die einstimmige Stimmführung. Der Umfang des Ätherwellenapparates und des Trautoniums ist sozusagen unbegrenzt. Das Hellertion und der Siemens-Nernstflügel, in „einfacher" Besetzung, haben mehr die Aufgabe des Harmoniesatzes zu erfüllen. Den bei weitem ergiebigsten Baß hat der Siemens-Nernstflügel, während beim Hellertion die Altlage am bedeutungsvollsten ausgebildet ist. Ein vorbildliches harmonietragendes Instrument im Diskant wurde noch nicht erfunden.

Sehr beachtenswert sind übrigens zwei neue elektrische Musikinstrumente, die auf der diesjährigen Funkausstellung erstmalig zu sehen und zu hören waren. Allerdings nehmen sie in ästhetischer Hinsicht gegenüber den anderen elektrischen Musikinstrumenten eine Sonderstellung ein, da sie Tonumfang und Klangcharakter nicht verändern. Es handelt sich um eine elektrische Violine und ein elektrisches Violoncello.

Da der Ton auf elektrischem Wege erzeugt wird, kann man auch hier auf den Resonanzboden, den Rücken, verzichten. Die Saiten sind nicht aus Darm, sondern aus Stahl angefertigt. Doch der Ton leidet nicht im geringsten darunter, während sonst Stahlsaiten viel dazu beitragen, den warmen Streicherton zu „verblechern". Unter jeder Stahlsaite ist ein Elektromagnet angebracht, der den gestrichenen Ton über einen Verstärker in den Lautsprecher sendet. Die Wirkung ist großartig. Man ist überrascht, wie der Ton eines mittelmäßigen Instrumentes veredelt wird, und das Tonvolumen hat die Wirkung eines vollen Streicherchors.

Es ist wünschenwert, vorerst nur konzertante Stücke für alle diese Instrumente zu schreiben. Die Form des „Concerto" eignet sich, infolge ihrer bewußten Gegenüberstellung einzelner Musikgruppen, ganz besonders für elektrische Musik. Auch Choral und Variationensatz bieten dankbare Aufgaben. Der Choral ermöglicht das Studium der Tutti-Wirkung; der Variationensatz die solistische Leistungsfähigkeit der einzelnen Instrumente. Auf jeden Fall sind einfach gehaltene Stücke am Platze. Es lassen sich Fehler der Orchestrationstechnik, die gerade bei neuen, gewissermaßen noch unbekannten Instrumenten sich leicht einstellen, besser erkennen.

Anregend ist ebenfalls, einmal einen ausgesprochenen Quartettsatz für elektrische Musikinstrumente zu schreiben. Allerdings darf weder der Komponist noch der Zuhörer an die klanglichen (nicht formalen!) Wirkungen des Streich- und Bläserquartetts erinnert werden. Der Ätherwellenapparat, in zweifacher Besetzung, entspräche dann der 1. und 2. Violine, das Trautonium, in gleichfalls doppelter Besetzung, der Viola und dem Violoncello. Die eventuelle Hinzufügung der menschlichen Stimme kann dann auch den der elektrischen Musik Abgeneigtesten überzeugen, daß hier eine organisch-musikalische Kraft am Werke ist, die zukunftsträchtig genug ist, um nicht übergangen zu werden.

Über Filmmusik

Heinrich Strobel

Die Filmmusik ist weniger ein musikalisches als ein dramaturgisches Problem – dieser scheinbar selbstverständliche Satz hat sich merkwürdigerweise noch nicht durchgesetzt. Wer die Filmproduktion der letzten Jahre aufmerksam verfolgt, findet das immer wieder bestätigt. Der Musiker ist ein notwendiges Übel. Es scheint fast, als ob in den sog. Lustspielfilmen, ja, selbst in den Operettenfilmen die Musik als eine störende Sache empfunden wird, die man nur wegen des Publikums in so ausgiebigem Maße verwendet. Man legt die Musik, die bei einem routinierten Mann bestellt wird, einfach den Szenen unter. Erinnert man sich, wie hilflos die Regisseure werden, sobald es heißt, ein Chanson in filmische Bewegung „umzusetzen"? Da wird der Sänger gezeigt, vom Zahn bis zur Zehe, dann kommen die Zuhörer dran, dann wird eine „komische" Pointe aufgesetzt. Ein anderes Mal müssen Opernbilder herhalten. Die Oper wird im Film gezeigt! Eine Kunst, die Zeit und Ruhe braucht, wird in eine andere Kunst einfach übertragen, deren Hauptreiz gerade in ihrer Unabhängigkeit von der zeitlichen Kontinuität liegt. Ein Musterbeispiel dieses Mißverständnisses war der letzte Bergner-Film (Der träumende Mund). Forster stellte einen Geigenvirtuosen dar. Was muß ein Geigenvirtuose? Er muß seine Künste in einem großen Konzert zeigen. Außerdem soll er Frauen bestricken. Das könnte vielleicht mit einem besonders einschmeichelnden Virtuosenstück geschehen. Was tat der Regisseur dieses Films? Er ließ Forster ausgerechnet ein klassisches Konzert spielen, das in der unsinnigsten Weise zusammengestrichen werden mußte. Denn der Film sträubt sich mit aller Gewalt gegen die Machtansprüche der Musik.

An diesen Machtansprüchen sind bis jetzt auch die wenigen Versuche gescheitert, ernste Musiker für den Film zu interessieren. Die jüngste Musikbewegung zielte auf Befreiung der Musik von literarischen und poetischen Inhalten ab. Ein Jahrhundert lang ging die Entwicklung auf den Naturalismus zu. Jetzt wollte man wieder zum absoluten, materialeigenen Musizieren zurück. Aus diesen Anschauungen heraus schrieben einige der besten jungen Komponisten Filmmusiken. Das mußte schief gehen. Die Musiker waren viel zu selbstherrlich. Regisseure, die sich musikalisch mit den Problemen auseinandersetzten, gab es nicht. Sie duldeten die Musik höchstens als einlullende Begleitung. Auf die Idee, die Musik dramaturgisch in den Film einzubauen, kam man überhaupt nicht. Da erschien der Tonfilm. Die Musik rächte sich in der furchtbarsten Weise am musikalischen Unverständnis der Filmleute. Der Film wurde zeitweise förmlich unter Musik gesetzt. Die Schlagerkomponisten zogen mit den Stars in den Film ein und taten, als ob sie im Operettentheater wären. Technisch mag inzwischen manches gebessert worden sein. Die gröbsten Risse zwischen Musik und Film wurden verkleistert Prinzipiell hat sich nichts geändert.

Die wenigen seriösen Musiker, die Kontakt mit dem Film hielten, entschlossen sich, auf alle theoretischen Überlegungen, auf alle künstlerischen Prinzipien zu verzichten. Sie kehrten zur alten Technik der musikalischen Illustration zurück. Sie hatten eingesehen, daß sie im Tonfilm unmöglich die herrschende, formbestimmende Rolle spielen konnten, die sie zu spielen gewohnt waren. Mit Pauken, Trompeten und Wagnerorchest

wurde nun drauf los illustriert. Das Kennzeichen aller dieser Filmmusiken ist der Lärm. Schon in der Titelansage und Personenaufzählung werden die Trommelfelle der Hörer bombardiert. Das Piano scheint in den Filmmusiken verboten zu sein. Die Illustrationstechnik selbst hat sich vervollkommnet, seit man zu jeder Szene eine eigene Musik schreibt und nicht mehr erst nachsehen muß, was in der Kinothek für „Sturm" oder für „Flüstern in der Liebeslaube" vorgesehen ist. Die dynamischen Steigerungen werden raffiniert den Bewegungszügen des Filmablaufs angepaßt. Geräusche werden in die Musik eingeblendet. Die Musik hat wie ehedem die Funktion des Nervenkitzels. Sie muß die Rührung oder die Erregung des Zuschauers fördern. Diese Kunst lernt sich schnell. Rathaus hat eine meisterhafte Übung darin bekommen. Jetzt trifft man auch Herbert Windt als sicheren Illustrator des Films „Morgenrot". Den exzessiven Komponisten der Oper „Andromache" würde man nicht in dieser Musik vermuten.

Auf das illustrative Moment kann die Filmmusik nicht verzichten. Muß sie deshalb naturalistisch und grob sein? Muß sie den Film totschlagen? René Clair liefert in seinem „14. Juli" wieder einmal den Gegenbeweis. Die Musik dieses Films ist von Maurice Jaubert. Sie hat keinerlei besondere Merkmale, sie ist nicht kunstvoll, sie ist nicht besonders charakteristisch. Sie trifft nicht einmal immer den Pariser Volkston. Aber sie ist mit unvergleichlicher Kunst eingesetzt. Die Franzosen haben schon oft ihr Verständnis für die dramaturgische Einordnung der Musik in den Film erwiesen. Man erinnert sich an die „Fünf verfluchten Gentlemen" mit der Musik von Ibert, man erinnert sich an die meisterhafte Lösung in René Clairs „Es lebe die Freiheit". Aber noch nie hat René Clair die Musik so in den Mittelpunkt des Films gestellt, wie im „14. Juli". Hier ist sie wesentlicher Teil des Kunstwerks. Die Atmosphäre des Films wird vor allem durch die Musik gegeben. Die musikalischen Formen und Linien werden aufgelöst und völlig in die filmischen Vorgänge eingeschmolzen. Ein Lied klingt von ferne herauf, ein paar Geigentöne ziehen vorüber, eine Tanzmelodie erscheint, bricht ab, wird dann wieder aufgenommen, ein Chor summt ein paar Takte, ein mechanisches Klavier knarrt. Alles geschieht mit scheinbarer Zufälligkeit, aber alles entspringt einer sehr klug disponierenden künstlerischen Phantasie. Die Musik ergänzt den Film. Sie begleitet nicht, sie spielt mit, sie gehört dazu. Der „14. Juli" ist so durch und durch musikalisch, daß René Clair auf gesungene Chansons verzichten darf. Sie würden nur stören. Die „Stimmung" – ein Wort übrigens, das die französische Sprache nicht kennt – ist so viel stärker.

Es ist das Kennzeichen der guten Filmmusik, daß sie sich nicht vordrängt. Vielleicht bemerken manche Hörer gar nicht, wie viel im „14. Juli" musiziert wird. So sehr ist dieser Film aus der Idee der Musik heraus gestaltet. Man denke an die Szenen des Volksfestes zu Beginn. Nicht die „Handlung" bestimmt die Form, sondern die Musiker der improvisierten Tanzkapelle auf der Straße bestimmen sie, die Musiker, die immer wieder unterbrechen, weil sie zwischendurch trinken wollen. Und dann der Einbruch im bistro! Das elektrische Klavier wirkt wie das Tutti in einem alten Concerto. Es gibt die formalen Zäsuren. Wenn es am Schluß der Szene, nach dem Scheitern des Einbruchs, plötzlich losschmettert, weil einer der Burschen mit seinem ganzen Gewicht drauf fliegt, so wirkt das wie eine mächtige Kadenz, die abschließend alle Spannungen löst. Eine ideale Lösung des Problems: Film und Musik.

Wege der Musik zum Mikrophon

Hanns Gutman

Gemeint ist natürlich: die ernste Musik. Die Kunstmusik. Oder, nach einem Wort, das verärgerte Hörer geprägt haben: die Opusmusik. Diese sehr primitive Bezeichnung trifft aber die gemeinte Kategorie fast genauer als die Fachausdrücke, nämlich: alle Musik, die oberhalb des bloßen Amüsements liegt. Und diese findet, mag auch ein Blick in die deutschen Programme scheinbar das Gegenteil belegen, den Weg zum Mikrophon noch immer sehr schwer. Sie wird zwar gespielt. Aber die entscheidende Frage ist: ob sie auch gehört wird.

Gronostay hat kürzlich an dieser Stelle dargelegt, daß die Musik im Rundfunk noch immer viel zu sehr nach dem Schema des Konzertsaals behandelt wird. Dieser Einwand ist vollkommen berechtigt. Es muß eine Methode gesucht werden (und sie läßt sich finden), mit der die „Opusmusik" auch für solche Hörer, die gar kein Interesse für Konzerte haben – das ist die Mehrzahl – schmackhaft gemacht wird. Das ist jedoch nicht der einzige Einwand.

Die Funkstunde Berlin hat kürzlich aufschlußreiches statistisches Material zu diesem Thema bekannt gegeben. Sie stellte fest, daß von 136 Stunden, die vom 1.–15. November 1932 im Sendeprogramm der Musik gewidmet waren, 110 Stunden der nur unterhaltenden, 26 Stunden der (leider so genannten) ernsten Musik zufielen. Niemand wird behaupten, daß damit die Opusmusik unbillig bevorzugt wäre, und doch darf man ohne weiteres unterstellen, daß sehr viele Hörer den Prozentsatz als zu hoch zugunsten der Kunstmusik empfinden werden. Eine Umfrage an zahlreiche Abonnenten des österreichischen Radios hat vor einiger Zeit ergeben, wie erschütternd groß die Leidenschaft für den bloßen Singsang, für die eindeutige Unqualität ist. Bei aller Skepsis gegen das Resultat solcher Umfragen: der Tatbestand dürfte stimmen. Wie oft kann man die Beobachtung machen, daß Leute, die den Lautsprecher bei jeder noch so unsäglichen Gartenmusik auf höchste Lautstärke drehen, ihn sofort ausschalten, wenn der Ansager das Wort „Mozart" in den Mund nimmt.

Man muß sich damit abfinden. Gewiß bleibt stets zu erwägen, inwieweit das Radio auf diesem Gebiet erzieherisch wirken kann, aber vorerst wird man sich von dem Zwang, einem zahlenden Teilnehmer seine Wünsche zu erfüllen, nicht befreien können. Daraus folgt nicht, daß die Opusmusik noch mehr in den Hintergrund rücken müßte. Im Gegenteil. Es folgt daraus, daß der bescheidene Anteil der Kunstmusik umso rücksichtsloser verteidigt werden muß. Man sollte sich den Kopf zerbrechen, wie man in den wenigen Stunden ein möglichst umfassendes Bild heute lebendiger Musik geben kann. Dazu genügt es aber nicht, in „klassische" und „moderne" Musik zu scheiden und diese einfach vorzuführen.

Was zu tun wäre, ist oft gesagt worden, leider zu selten befolgt. Das Repertoire der alten Musik könnte durch unzählige unbekannte Werke erweitert werden. Diese brauchen nicht philologisch analysiert zu werden, aber ihre Eingliederung in die kulturellen Zusammenhänge wäre interessant und lehrreich zugleich. Die „erweiterte Ansage" ist ein vortreffliches Mittel, den Geruch des Konzertpodiums zu meiden, ohne

gleich in Schulmeisterei zu verfallen. Auch Auswahl und Anordnung des Programms kann schon aufklärend wirken. Zum Beispiel: erst Vivaldis Konzert für 4 Geigen und darnach Bachs Vier-Klaviere-Konzert zu spielen, ist eine ausgezeichnete, weil sinnfällige Methode, das Wesen der Bachschen Bearbeitungstechnik deutlich zu machen. Wiederholungen wesentlicher Werke dürften viel häufiger angesetzt werden; legt man sie auf ganz verschiedene Tageszeiten, so wird man den interessierten Hörer desto sicherer erreichen.

Besondere Sorgfalt gebührt natürlich nach wie vor der zeitgenössischen Musik. Sie ist in ihrer ganzen Breite zu zeigen: die akademisch-konservative Richtung so gut wie die Neue Musik. Denn beide gehören ins Bild der Zeit, das der Rundfunk vermitteln soll. Die Berliner Funkstunde hat hierzu neulich einen famosen Plan entwickelt. (Daß sie ihn nicht durchgeführt hat, ändert nichts an seiner Güte.) Sie ließ eine ganze Sammlung moderner Werke in einem öffentlichen Konzert vorführen, um hernach die einzelnen Stücke getrennt zu senden. Auf diese Weise kann gründlicher als sonst geprobt werden, wer will, kann die Werke wiederholt hören, und der Funkhörer bleibt davor bewahrt, eine ganze Reihe problematischer Kompositionen auf einmal zu verdauen.

Möglichkeiten gibt es genug. Sie müßten nur wahrgenommen werden. Wie die Dinge heute liegen, muß die Opusmusik sozusagen auf Schmugglerwegen vor das Mikrophon gelangen. Aber das ist eine sehr ehrenvolle Schmugglerei.

Ausland

Belgien interessiert sich für Zeitgenossen

Paul Collaer

Belgien, ein Land von geringer Ausdehnung aber großer Dichte der Bevölkerung, nimmt im Gesamt des europäischen Musiklebens eine ganz einzigartige Stellung ein. Es gruppiert sich um die großen Verkehrsstraßen und Eisenbahnwege, die Nord und Süd, Ost und West miteinander verbinden, und so ist es ein Land des Durchgangs, es vermittelt den Handel zwischen England und Deutschland, zwischen Holland und Frankreich. Seine Bewohner sind zum Teil germanischer, zum andern Teil lateinischer Herkunft. Man braucht nur eine gute halbe Stunde, um von dem romanischen Brüssel ins germanische Antwerpen zu gelangen. Dieses freihändlerisch orientierte Land steht allen Einflüssen, aber auch jeder Invasion offen. Gewohnt, die verschiedenartigsten Ideen aufzunehmen und zu verarbeiten, bemüht, die Ideale seiner vier Nachbarn zu erfassen, neigt der Belgier naturgemäß zum Experiment. Und wirklich scheut er im Bezirk des Geistes vor keiner Neuerung zurück. Wie beispielshalber die chemische Industrie Belgiens einerseits Georges Claude die Möglichkeit gegeben hat, seine ersten Versuche anzustellen, so hat sie zum anderen, unter dem Namen „Comité Solvay“, einen internationalen,

ständig tagenden Kongress für Physik ins Leben gerufen, auf dem sich die Ideen Einsteins und de Broglies gegenübertreten. Auf dem Gebiet der Kunst hat seinerzeit die „Libre Esthétique“ die impressionistische Malerei in ihren frühesten Anfängen willkommen geheißen. Dort hat Debussy manches Werk zur Erstaufführung bringen lassen, und sein berühmtes Streichquartett ist dem Quatuor Ysaye gewidmet.

Aber, wenn der Belgier sich auch mit Begeisterung aus dem Gedankenschatz fremder Nationen die besten Anregungen auswählt, so weigert er sich doch, an die absolute Wahrheit irgend einer Doktrin zu glauben, woher sie immer stammen mag. Denn Herz und Geist haben ihn zwar unwiderstehlich zu Molière und Racine, zu Montaigne und Rameau hingezogen, aber er hat schließlich auch die Invasion französischen Militärs erduldet. Wenn man die Glut und den Schwung des Spaniers in seinem stürmischen Temperament zu entdecken glaubt, so wird man auch die Verbitterung wiederfinden, welche die Schrecken der Inquisition und die bewaffneten Aktionen Karl V. und Philipps II. zurückgelassen haben. In die Liebe zu Goethe und Wagner mischt sich eine vorsichtige Zurückhaltung, die aus dem Verhalten Deutschlands im Weltkrieg wohl erklärbar ist.

Kurz, der Belgier fühlt sich auf das Lebhafteste von den hervorragenden intellektuellen Qualitäten seiner Nachbarn angezogen, und er zieht seine Vorteile aus ihnen. Aber ihre Expansionssucht, vor der er auf seiner Hut ist, hindert ihn, sich ganz und gar einer bestimmten Nation anzuschließen. Diese Haltung, die sich zwangsläufig aus ihrer geographischen Lage und aus der Zusammensetzung der Bevölkerung ergibt, verschafft der belgischen Nation den unschätzbaren Gewinn eines überaus bewegten und vielfältigen Geisteslebens, das allen Gedankenströmungen der Zeit aufgeschlossen ist. Aber auf der anderen Seite resultieren freilich aus diesen Gegebenheiten die denkbar ungünstigsten Voraussetzungen für ein eigenes, originales Schaffen. Wir haben heute weder einen Memlinc noch einen Van Eyck, einen Rubens so wenig wie einen Teniers. Und man kann sich kaum mehr vorstellen, daß es einmal eine Epoche gab, in der unsere Komponisten die bedeutendsten in ganz Europa waren. „Es scheint“, daß Heinrich Isaac ein Flame war. Adriaan Willaert, Orlande de Lassus und viele andere waren Belgier. Es ist wirklich merkwürdig zu sehen, wie weit sich unser Bewußtsein bereits von jener glanzvollen Epoche entfernt hat, in der die belgische Kunst, die romanische so gut wie die germanische, schöpferisch war.

Dieses schöpferische Genie ist seit langem erloschen. Gewiß, in der Malerei haben sich die Flamen eine recht lebendige und verdienstliche Schule erhalten (Permeke, van de Woestyne, Ensor, de Smet u. a.), und auf dem literarischen Konto dürfen die Belgier sich das Theater Maeterlincks, die Gedichte Verhaerens, die Romane von Streuvels und Timmermans, die erlesene Poesie Guido Gezelles gutschreiben. Hingegen besitzen wir in der Musik kein Werk, das unsere Nation würdig verträte, keine Komposition, die als gleichwertig mit den Schöpfungen Manuel de Fallas, Hindemiths, Prokofieffs, Bergs, Milhauds oder Strawinskys bezeichnet werden könnte, oder auch nur mit denen Tochs, Malipieros oder etwa Waltons. Wir sind an selbständigen Komponisten ebenso arm wie die Holländer, die Skandinavier oder die Portugiesen. Sagen wir es ganz offen: unsere gegenwärtige musikalische Produktion lohnt nicht, daß man von ihr spricht.

Das Musikleben selbst war bis vor kurzem auf die Städte Brüssel und Antwerpen beschränkt. Natürlich wurden in wichtigen Städten wie Lüttich, Gent oder Mons dem

Publikum stets Konzerte geboten, natürlich gab es dort auch Opernaufführungen, aber diese musikalischen Veranstaltungen konnten keinerlei spezielles Interesse beanspruchen. Unter solchen Umständen ist es klar, daß man sich damit begnügte, das gangbare Repertoire von Haydn bis Wagner vorzuführen, mit gelegentlichen Erweiterungen bis zu Bach und Händel, bis zu Strauß und Debussy. Heute scheint auch die Provinz sich aufraffen zu wollen, um zu eigenem intellektuellen Leben vorzudringen.

In Brüssel hat man sich von jeher für alle musikalischen Novitäten sehr interessiert gezeigt. Das Théâtre de la Monnaie hat sich stets durch sehr große Aktivität ausgezeichnet. Hier wurden mehrere Werke von Wagner, einige Werke von Strauß früher in französischer Sprache aufgeführt als selbst in Paris. Auch die Gegenwart kennt einen solchen Fall: die erste französische Aufführung von Alban Bergs „Wozzeck“ hat im Théâtre de la Monnaie stattgefunden. Während der letzten Jahre hat dieses Opernhaus unter anderen die folgenden Werke zur Erstaufführung gebracht: „Les Malheurs d'Orphée“ von Milhaud, „Antigone“ von Honegger, „Le Joueur“ von Prokofieff. Daß diese Uraufführungen ermöglicht wurden, ist ein Beweis für ehrliche Bemühung, zumal, wenn man bedenkt, daß die staatlichen Zuschüsse, die das Theater erhält, lächerlich gering und die Eintrittspreise trotzdem niedrig sind. Ein Operntheater kann sich nur halten, wenn es die landläufigen Werke auf seinem Spielplan hat. Eine Mozartoper anzusetzen, bedeutet in Belgien bereits ein geschäftliches Risiko. Desto größere Bewunderung verdient die derzeitige Leitung des Théâtre de la Monnaie, daß sie es unternimmt, die kühnen und strengen Werke der modernen Oper, soweit sie musikalisch stichhaltig sind, vorzuführen.

An Konzertgesellschaften leiden wir in Brüssel keinen Mangel. Es gibt zur Zeit sechs Gesellschaften für sinfonische Konzerte, in einer Stadt, die nicht mehr als achthunderttausend Einwohner hat. Die Programme leiden unter diesem Überangebot. Um nämlich ein möglichst zahlreiches Publikum anzulocken, bewegt sich die Aktivität dieser Konzertgesellschaften in den ausgetretensten Bahnen. So hat die Société Philharmonique, die sich von 1919 bis 1930 ernsthaftere Aufgaben stellte, indem sie die gewagtesten zeitgenössischen Werke in ihr Programm aufnahm, in den letzten zwei Jahren diese Versuche aufgeben müssen. Ihr Programm ist in diesem Winter von einer beklagenswerten Banalität. Dennoch muß gerade dieser Gesellschaft manche sehr löbliche Initiative zugute gehalten werden. Die Geschichte der Société Philharmonique, die jetzt von Henry Le Boeuf geleitet wird, ist unlösbar verknüpft mit der Errichtung des Palais des Beaux-Arts. Dank der Hartnäckigkeit Le Boeufs und einiger Mäzene ist die Stadt Brüssel mit diesem grandiosen Musikpalast beschenkt worden. Der große Konzertsaal, der 2400 Menschen aufnehmen kann, hat eine vorzügliche Akustik, und auch die Architektur (von Horta) wird allgemein als glücklich bezeichnet. Nach der Erbauung dieses Palais des Beaux-Arts ist es gelungen, für dieses Haus ein ständiges Orchester zu gründen, das unter der Leitung von Désiré Defauw steht. Dieses Orchester hat sich, dank der Tüchtigkeit Defauws, zu einem erstklassigen Ensemble entwickelt. Es ist eine einzigartige Vereinigung, deren Zusammensetzung niemals wechselt, und so pflegen sich die verschiedenen Konzertgesellschaften gern seiner zu bedienen. Diese Umstände ermöglichen dem Orchester im allgemeinen eine ganzjährige, ununterbrochene Arbeit, wodurch es naturgemäß die Qualitäten eines vorzüglich eingespielten, wohlabgestimmten Instrumentalkörpers erhält.

Erich Kleiber, der im vorigen Jahr zur Leitung eines Konzertes eingeladen war, hat mit diesem Orchester erstaunliche Resultate erzielt. Es hat sich zwischen ihm und den Musikern ganz unmittelbar eine sehr herzliche Sympathie eingestellt. Die Folge war, daß das Orchester die Philharmonische Gesellschaft bat, Kleiber zur Wiederkehr aufzufordern und ihn für eine ganze Serie von Konzerten zu berufen. So ergab es sich, daß Kleiber in dieser Spielzeit sämtliche Symphonien Beethovens dirigieren wird.

Die Société Philharmonique organisiert aber auch alljährlich eine Serie von ausländischen Konzerten, indem sie die großen Orchester andrer Nationen einlädt, sich bei uns hören zu lassen. So kam Toscanini mit dem New-York Symphony-Orchestra, Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern, Mengelberg mit dem Orchester und den Chören von Amsterdam, Gaubert mit dem Orchestre du Conservatoire, Bruno Walter mit dem Gewandhaus, Monteux mit dem Pariser Sinfonie-Orchester. Alle diese Veranstaltungen sind von größtem Erfolg begleitet, und man darf sagen, daß der Empfang, den man jedesmal den deutschen Künstlern bereitet, so freundlich und herzlich ist, wie man es sich nur wünschen kann.

In Antwerpen ist die sinfonische Musik ebenfalls auf der Höhe, dank der Aktivität der Société des Nouveaux Concerts; Henri und Robert Fester bestimmen die Geschicke dieser ruhmreichen Gesellschaft mit bestem Gelingen. Dirigent ist Louis de Vocht, der als ein trefflicher und begeisterungsfähiger Kapellmeister auch der sehr wichtigen Chorvereinigung „Chorale Caecilia" vorsteht. Chorische und sinfonische Arbeit ist so aufs glücklichste vereint. In der letzten Saison habe ich von diesem Ensemble eine hervorragende Aufführung der Matthäuspassion gehört. Aber einer der größten Ruhmestitel de Vochts ist und bleibt die Uraufführung der Fragmente aus der „Orestie". Es ist mir unverständlich, daß dieses Werk Milhauds im Ausland noch immer nicht bekannt geworden ist. Die Aufführungen dieses Werkes durch das Antwerpener Ensemble haben in Brüssel wie in Paris helle Begeisterung hervorgerufen, und nach meiner Ansicht ist die „Orestie" Milhauds Meisterwerk. Wenn man die Kunst dieses bedeutenden Musikers wahrhaft begreifen will, so muß man sich gerade an dieses Werk wenden. Ich weiß nicht recht, was ich in dieser Partitur bewundernswerter finde: den mächtigen Atem, der es belebt, die unabhängige Kühnheit seiner Faktur oder die vollkommene Ordnung, die in ihm herrscht.

Um zu rekapitulieren —: die Brüsseler Philharmoniker, die Nouveaux Concerts und die Chorale Caecilia sind die großen Ensembles, die aus dem belgischen Musikleben nicht fortgedacht werden können. Was die zeitgenössische Musik anlangt, so findet man alle ihre markanten Werke auf den Programmen, von Strawinsky und Prokofieff, von Nabokoff und Markevitch; auf französischer Seite, neben Debussy, Ravel und Roussel, Darius Milhaud; auf deutscher Seite: Hindemith. Merkwürdig wird vielleicht die Feststellung anmuten, daß seit 1919 nur ein einziges Opus von Schönberg gespielt worden ist und auch nur eine Komposition von Webern. Nur selten trifft man auch auf die Namen Bartók, Kodaly, Malipiero, Toch. Honegger hingegen wird kolossal viel aufgeführt. Er hat einen geradezu populären Erfolg, der ohne Unterschied seinen guten wie seinen schlechten Arbeiten gilt.

In puncto Kammermusik ist zu sagen, daß von den ausländischen Vereinigungen zwei das Bürgerrecht bei uns erworben haben: das Wiener Streichquartett und das

Lener-Quartett. Als belgische Vereinigung haben wir das Pro Arte-Quartett. Ich brauche den Lesern des Melos nichts über die internationale Karriere dieses wunderbaren Ensembles zu erzählen. Was jedoch seine Tätigkeit innerhalb Belgiens betrifft, so habe ich einige Bedenken, sie im einzelnen zu schildern, weil nämlich diese Tätigkeit mit der meinen untrennbar verbunden ist. Ich bitte daher den Leser, es mir nicht zu verargen, wenn ich von mir selbst spreche, es ist in diesem Fall unvermeidlich. 1919 haben die Herren vom Pro-Arte-Quartett, der Dirigent Arthur Prévost und ich (als Pianist), die Gruppe „Pro Arte" gegründet, und zwar zu dem Zweck, in Brüssel regelmäßig Kammerkonzerte zu veranstalten, die dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet sein sollten. Unsere Bemühung war unermüdlich. Neben den Kompositionen für Streichquartett, für Klavier, für Gesang und für Bläser haben wir dem Publikum auch die für Kammerorchester geschriebenen Werke zugänglich gemacht. Die Pro-Arte-Konzerte haben sich eingebürgert. Obwohl wir in unseren Programmen dem Hörer niemals irgend eine Konzession gemacht haben, fanden sich stets genügend Interessierte, sodaß wir existieren konnten. Heute stehen wir im zwölften Jahr einer Aktivität, die niemals eine Unterbrechung erfahren hat. Es ist unmöglich, über die Détails der geleisteten Arbeit hier zu berichten. Ich will nur soviel sagen, daß es unser hauptsächliches Bestreben war, dem Hörer alle interessanten Werke, ohne Unterschied der Nationalität oder der ästhetischen Richtung, vorzuführen, um ihm ein möglichst umfassendes und objektives Bild der zeitgenössischen Produktion zu vermitteln. In zehn Jahren haben wir die Werke von hundert verschiedenen Komponisten gespielt. Dreihundert Werke wurden einstudiert und aufgeführt. Die Société Philharmonique, welche seit zwei Jahren die Verwaltung der Pro-Arte-Konzerte übernommen hatte, veröffentlichte kürzlich aus Anlaß des zehnten Geburtstages dieser Gruppe eine Denkschrift, die das gesamte Repertoire der gespielten Werke enthält. Wir lesen darin mit einem gewissen rückblickenden Vergnügen, daß wir 21 Werke von Strawinsky, 14 von Satie, 10 von Poulenc, 30 von Milhaud, 9 von Honegger, 14 von Hindemith, 4 von Alban Berg, 9 von Auric, 4 von Schönberg, 9 von Sauguet und 6 von Bartok zu Gehör gebracht haben. Man darf behaupten, daß wir nichts unterlassen haben, um das Publikum über die verschiedenen Strömungen der Neuen Musik zu unterrichten, ob es sich um strenge oder leichte, um konsonante oder dissonante, um harmonische oder kontrapunktische Kompositionen handelte. Umfragen bei einigen Hörern, auf deren Meinung man Gewicht legen darf, ergaben, daß sich das Interesse vor zehn Jahren auf Strawinsky, Satie und Poulenc konzentrierte. Heute sind es vornehmlich die Arbeiten von Hindemith, Milhaud und Berg, die mit erhöhter Aufmerksamkeit verfolgt werden. Zu den Tendenzen, die im Schaffen dieser drei Komponisten sich manifestieren, neigt der musikalische Geschmack der belgischen Avantgardisten.

Als von einer neuen Erscheinung, die sich in letzter Zeit bemerkbar macht, kann ich den Melos-Lesern von dem starken Interesse berichten, das in Belgien das Problem der Wiederherstellung eines engeren Kontaktes zwischen dem Volk und der Musik findet. Die Richtung, die Hindemith in seiner „Frau Musica", in den Kanons, im Lehrstück eingeschlagen hat, ist uns überaus sympathisch und scheint uns dringend notwendig. Auch die Bemühungen, die man in Deutschland an die alte Musik wendet, werden hier sehr ernst genommen. Jetzt erachten wir es als unsere Pflicht, die Praxis der Hausmusik

wieder aufleben zu lassen. Der Belgier ist im allgemeinen sehr musikalisch und hat Sinn für die Ideen der Gemeinschaft, worin er mit dem Deutschen übereinstimmt. Daher hat Hindemiths „Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen", bei uns einen starken Widerhall gefunden. Schon haben sich mehrere Erzieher mit dem „Plöner Musiktag" beschäftigt, und die ersten Blockflöten tauchen auf. Diese Bewegung für die „Gemeinschaftsmusik" wird rasch bis in die äußersten Winkel unserer flämischen Provinzen vordringen, zum größten Vorteil der Musik.

Wenn heute schon zwischen Deutschland und Belgien eine enge Verbindung auf dem Gebiet des Konzertes besteht, wenn die Beziehungen zwischen der großen Bibliothek des Conservatoire in Brüssel und den deutschen Musikgelehrten ständig und überaus herzlich sind, so wird uns morgen die Gemeinschaftsmusik noch viel näher bringen. Schön wäre es, wenn sie die Botschaft der Freundschaft mitbrächte, die Botschaft des Friedens und des Vertrauens und – warum soll man es nicht aussprechen? — der brüderlichen Liebe, deren wir alle so sehr bedürftig sind, um unserem guten, alten Europa wieder zu moralischer Gesundung zu verhelfen.

(Deutsche Übertragung von Hanns Gutman)

Organisation

Musikorganisation und Staat

Arnold Walter

Unser Musikleben steht im Zeichen sehr merkwürdiger Antinomien, deren merkwürdigste vielleicht die zwischen seiner theoretischen Erfassung und seinen praktischen Notwendigkeiten ist. Der Musiker, nichts ist verständlicher, ist immer geneigt, lediglich von der Musik auszugehen, wie er sie versteht (d. h. er geht ohne es zu wissen von der Idee der Musik aus) und mit dem Anspruch vor die Gesellschaft zu treten: Musik müsse sein, müsse möglichst vollkommen sein, gleichgültig, wie die Gesellschaft, wie ihre Gesetzmäßigkeit und Gliederung auch beschaffen sein möge. Mit dieser Grundanschauung pflegt dann noch die andere verbunden zu werden, Musik könne, einem Organismus gleich, ausschließlich nach ihr immanenten Gesetzen wachsen und gedeihen; jede Art von Organisation wäre unmöglich, jede Reglementierung unzulässig; alle Eingriffe in die in sich vernünftige Entwicklung wären schädlich und absurd. – Muß demgegenüber erst betont werden, daß die Wirklichkeit ganz anders aussieht? Ob, vielmehr wieweit Musik sein muß, soll hier nicht diskutiert werden. Ihre Existenz aber als Axiom genommen, der primäre Anspruch des Musikers von vornherein anerkannt — die Art ihrer Existenz hängt doch völlig von den Gesetzen der Gesellschaft ab, einer Gesellschaft, deren viel-

fältige Aufgliederung eine ebenso notwendige Differenzierung der (als Einheit nur mehr gedachten, nur mehr zu denkenden) Musik zur Folge haben muß und tatsächlich hat. Den miserabelsten Militärmarsch und Berg's Wozzek-Partitur, beides nennen wir Musik, und ebenso alle die unzähligen Erscheinungsformen des klingenden Materials zwischen diesen Extremen: wo ist der Begriff, der dies zur Einheit bände, ohne durch viel zu weiten Umfang wertlos zu werden? Den verschiedenen Arten von Musik entsprechen die verschiedensten Arten von Musikern, Liebhaber und Berufsmusiker, unter diesen wieder schaffende, reproduzierende, lehrende; entsprechen die verschiedensten Formen der Produktion und Reproduktion. Vom Schöpfer einer Tangomelodie, der sie vielleicht nicht einmal harmonisieren kann bis etwa Richard Strauß; von jenem blinden Geiger, der in einer Tiergartenallee die „Träumerei" auf seiner miserablen Geige kratzt über die Tonfilmateliers hinweg bis zum Furtwänglerglanzkonzert in ausverkaufter Philharmonie — alle machen sie „Musik". Die verschiedenen Schichten haben ihr ihnen eigentümliches Musikbewußtsein, das ihre Rezeptionsfähigkeit bestimmt; manche scheinen sogar ein relativiertes mehrfaches Bewußtsein dieser Art zu besitzen – wie, ist es da erlaubt, ist es da noch möglich, all dies für Ausgliederungen der ursprünglichen und einheitlichen Idee „Musik" zu erklären, die organizistische Fiktion aufrecht zu erhalten; und mit aus ihr abgeleiteten einheitlichen und einseitigen Forderungen an die unbegrenzt vielfältige Realität heranzutreten?

„Musik läßt sich nicht organisieren", der Satz ist schon deshalb absurd, weil es „die" Musik ja gar nicht gibt. Was aber das Musikleben anbelangt, das ist ja schon organisiert! Nur falsch und unvollkommen organisiert, woraus sich zwangsläufig die Notwendigkeit ergibt, Mittel und Wege zu besserer und vollkommenerer Organisation zu ersinnen. Was ist denn der vielberedete Betrieb (der ja nicht nur etwa die Reproduktion und die mechanische Vervielfältigung, sondern auch neunzig Prozent der Produktion kontrolliert und entscheidend beeinflußt) anderes, als der Inbegriff privatkapitalistischer Organisationsformen? Was anderes als Organisationsformen sind dann all die zum Teil sich bekriegenden Vereine, Verbände, Gesellschaften, Genossenschaften, die ja hier nicht erst aufgezählt zu werden brauchen? Läge es da nicht nahe, sich statt immer beklagenswerterer Teilorganisatien eine angemessene Gesamtorganisation des Musiklebens zu wünschen?

Träger einer solchen könnte der Staat sein. Da erhebt sich die Frage, wie er sich denn bisher verhielt? Im Prinzip nahm er wohl, dem Allgemeinbewußtsein entsprechend, den traditionellen Standpunkt des „laissez faire" ein, – in der Praxis aber hat er ebenfalls zu organisieren begonnen, beginnen müssen. Das Preußen der letzten 14 Jahre wiederholt ungefähr das Verfahren Wilhelm von Humboldt's, der theoretisch den Gedanken verfocht, der Staat hätte sich um nichts als Sicherheit, keineswegs aber um das positive Wohl der Bürger zu bekümmern; in der Praxis aber eine Unterrichtsreform in die Wege leitete und Pestalozzi's Gedanken wie Zelters Ideen zum Sieg verhalf. Selbstverständlich war und ist dies nur eine Teilerscheinung eines sehr eigentümlichen Allgemeinverhaltens, das bei allem Überzeugtsein von den Doktrinen des Liberalismus, bei allem Glauben an die imanente Vernunft der Entwicklung vorbeugende und fördernde Maßnahmen bis zum Staatssozialismus für notwendig hielt. Die Musik-Unterrichtreform

des letzten Jahrzents erweist sich in diesem Zusammenhang freilich als Eingriff in das sogenannte organische Werden und Wachsen, als notwendiger Eingriff aber: es ist bekannt, daß Hermann Kretschmar ihn als erster gefordert hat, fordern mußte, (ohne daß ihm übrigens die gesellschaftlichen Zusammenhänge deutlich geworden wären) weil eben das vielgeliebte freie Spiel der Kräfte verderbliche Resultate zeitigte. Weil die Formen bürgerlich privater Musikerziehung (einst denen des Staates überlegen) in Folge gesellschaftlicher Strukturänderungen nicht mehr ausreichten; und weil jenseits dieses Bürgertums immer breitere Schichten heranwuchsen, auf die sie überhaupt nicht anwendbar waren. Sprang der Staat hier in die Bresche – dann konnte er es nur auf Grund einer Vorentscheidung für die Musik und gegen die hier negative Entwicklung tun. Das bedeutet aber nichts anderes, als die Idee zu vertreten, – Musik müßte unter allen Umständen und für alle erreichbar sein, (mag man sie mit Pestalozzi-Nägeli als allgemein menschliches Bildungsmittel oder anderes auffassen), bedeutet gleichzeitig ein Abrücken von organizistischen Gedankengängen.

Die Reform des preußischen Musikunterrichts sorgte für Verbesserung des Lehrermaterials, was wieder eine Reform der Hochschulen zur Voraussetzung hatte; ordnete den Schulunterricht neu und verschärfte die bereits im 19. Jahrhundert begründete staatliche Aufsicht über den Privatmusikunterricht. In der Musikabteilung des Zentralinstituts endlich wurde eine sehr beachtliche Vermittlungsstelle zwischen den ideenmäßigen und den verwaltungstechnischen Grundlagen der Musikpädagogik und ihrer Praxis geschaffen; eine Stelle, die innerhalb des gesamten Gebiets der Musikerziehung beratend wie fortbildend zu wirken vermag: eine Art musikpädagogischen Laboratoriums, das Anregungen gibt und empfängt, verwertet, weiterleitet; in dem auch neue methodische und pädagogische Werke zur Diskussion gestellt, bezw. aufgeführt und auf ihre Eignung geprüft werden. (Man erinnere sich all der Aufführungen von Schulchören, Lehrstücken, Schulopern, der Uraufführung des „Jasager“ etc.) Wenn vorderhand keine Reichsmusikschulwochen und Privatmusiklehrertagungen mehr veranstaltet werden können, es bleiben genug der Aufgaben: außer der ihm angeschlossenen Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen, einem musikpädagogischen Arbeiterseminar, ferner außer Ausstellung, Bibliothek, Musikberatungsstellen umfaßt die Musikabteilung insbesondere eine Zentralstelle für wissenschaftliche Musikpädagogik, die jenseits der Zusammenarbeit mit den Hochschulen und der Universität eigene Versuche durchzuführen bestimmt ist. Der Wert des pädagogischen Experiments aber braucht nicht erst besonders auseinandergesetzt zu werden. – Musikpädagogische Arbeitswochen für Kindergärtnerinnen, musikpädagogische Informationskurse für Ausländer, Lehrgänge und Tagungen, Arbeitsgemeinschaften und Vorträge für Schul- und Privatmusiklehrer sorgen für Erhaltung lebendigen Kontaktes mit den tragenden Ideen der pädagogischen Reform. So gehen von hier also, allein von hier (und nur darum wurde dies so ausführlich dargestellt) — unentbehrliche Impulse aus für die Musikerziehung überhaupt.

Was um so nötiger ist, da ja die gesamte pädagogische Reformbewegung zu stagnieren droht. Die Not der Zeit hindert den Staat, weiter aufzubauen, macht es ihm sogar unmöglich, das bereits erreichte unverändert zu erhalten – auch hat es vielfach den Anschein, als wüchse die Neigung staatlicher Stellen, Musik wieder zur Privatsache

zu erklären, sie sich selbst zu überlassen. In diesem Zusammenhang ist es fast ein symbolischer Akt, wenn der Fachreferent des Kultusministeriums durch den Verwaltungsjuristen der guten, alten Zeit verdrängt wird. Natürlich hat auch diese Anschauung ihren soziologischen Ort (nur dadurch wird sie wirksam und mächtig): bei jenen Musikerschichten nämlich (wie den Privatmusiklehrern z. B.), die ihre Not nicht der Entwicklung, sondern den staatlichen Korrekturen der Entwicklung zur Last legen. Und die sich so, genau antithetisch zur bisherigen Stellung des Staates, für das organische Werden und (dies freilich ohne es zu wollen) gegen die Musik entscheiden. Was sie nicht begreifen, ist dies: daß es primär gar nicht wesentlich ist, ob ein paar pädagogische Richtlinien oder Prüfungsvorschriften mehr oder weniger auf der Welt sind, ob die Priorität dem Schul- oder dem Privatmusikunterricht gebühre. Daß das Einzelheiten der umfassenderen und schwererwiegenden Alternative sind: ob der Staat es verantworten kann, das Musikleben heute wieder privater Initiative zu überlassen, um nur in den allerdringendsten Fällen als Schlichtungs- und Ausgleichsinstanz zu fungieren; oder aber, ob er bei nachgewiesener Erfolglosigkeit des freien Kräftespiels nicht Träger umfassenderer Musikorganisation werden müßte, wenn er, dies ist immer vorausgesetzt, die Erhaltung der Musik unter allen Umständen bejaht. Unter diesem Gesichtswinkel ist alles pädagogische Bemühen von Staats wegen sicherlich die wichtigste, aber doch nur eine Teilfrage im Rahmen des Gesamtverhältnisses von Musik und Gesellschaft.

Grundlage jeder weiteren Organisation wäre freilich eine möglichst vollkommene „musikalische Topologie"" das exakte Wissen um alles bereits Vorhandene und seine Erscheinungsformen. Zum Glück gibt es eine Stelle, deren unschätzbare wichtige Aufgabe in der Erarbeitung dieses Wissens besteht: das „Archiv der deutschen Musikorganisation", das seine Forschungsergebnisse, die übrigens noch sehr erweiterungsfähig sein dürften, seinerzeit im „Jahrbuch der deutschen Musikorganisation" vorgelegt hat. Hier wird mehr geleistet als nur statistisches Material erarbeitet (das übrigens noch viel zu wenig ausgenützt ist, das nicht nur Bände zählt, sondern auch Bände spricht), hier werden die unerläßlichen Voraussetzungen für jede spätere Aktion geschaffen.

Um diese späteren Aktionen aber wird nicht herum zu kommen sein, sollte auch jetzt das Gegenteil versucht werden. Denn das Musikleben wird sich, wie stets, auch in Zukunft lediglich als abhängiger Teil der Gesamtheit erweisen. Wie dieser Gesamtheit aber nicht mehr als in sich vernünftiges Resultat freien Kräftespiels angesprochen werden kann; wie in der Gesamtheit das liberale Grunddogma als falsches Bewußtsein längst entlarvt ist, wie dort das unbewußte Werden durch bewußtes Handeln korrigiert werden muß – so wird es sich auch hier verhalten. Mit anderen Worten: wir können auf keinen Fall zurück, mag man noch so verführerisch mit den abgetanen Lieblingsideen des neunzehnten Jahrhunderts operieren; wir glauben an keine prästabilisierte Harmonie mehr, wir müssen die Synthesen zu den Antithesen selber finden und die Integrale zur Überwindung der Differenzierung – wenn wir nicht zusehen wollen, wie die geliebte Kunst den Raum verliert, in dem allein sie lebensfähig ist.

Musikleben

Kunstleben 1933

Heinrich Strobel

1.

Seit Monaten herrscht Hochspannung in Deutschland. Wirtschaftliche und politische Kämpfe werden mit größter Heftigkeit geführt. Autarkie, Wirtschaftsverständigung, Nationalismus, Internationalismus, das sind die Begriffe, die durch die Luft schwirren und um die erbittert gekämpft wird. Wer spricht noch von der Kunst? Welchen Lebensraum hat die Kunst in dieser Zeit mit ihrer ungeheuren wirtschaftlichen Not?

In der Tat: wer die Ereignisse des Berliner Kunstlebens in den letzten anderthalb Jahren übersah, wer beobachtete, wie Theater auf Theater zusammenbrach, der wird skeptisch. Aber es ist nicht der Zusammenbruch der Kunst, sondern der Zusammenbruch eines schwindelhaften, aufgeblähten Kunstbetriebs, der Zusammenbruch der Kunstgeschäftigkeit, der Kunsthysterie. Der Zusammenbruch eines auf sinnlose Starverhimmelung und auf Dupierung des Publikums eingestellten Handels mit Kunst. Zuerst mußten es die seriösen Theaterunternehmer von Piscator bis Reinhardt mit dem Niedergang ihrer Theater büßen, daß sie sich auf unreelle Stargeschäfte eingelassen hatten. Jetzt wurde auch der größte deutsche Theaterkonzern hinweggefegt, die Rotters. Auf die seriösen Theater folgte die Amüsierindustrie. Die Rotters schienen mit ihrem Riesenunternehmen und mit ihrem Publikumsinstinkt gegen alle Gefahren gewappnet. Schließlich gingen sie, weil sie die Unsolidität ihres Betriebs auch durch die raffiniertesten Verstrickungs- und Verschleierungskünste nicht mehr verdecken konnten, zugrunde. Man muß sich wundern, daß die Polizei jahrelang den Rotters Konzessionen bewilligte. Man wunderte sich oft genug, daß gerade die seriöse Presse immer wieder den sog. wohlwollenden Ton für das kunstfeindlichste, geschmackverderbendste Berliner Theaterunternehmen fand. Dieselben Blätter, die Kroll vernichteten, begönnerten den Rotterbetrieb, und noch an Weihnachten, in einer Zeit also, in der ein geistig klares, vorstoßendes Stück längst keine Aufführung mehr finden konnte, breitete die große Berliner Presseorganisation ihre schützende Hand über den Rotterschen „Skandal im Savoy".

In dieser Zeit, die scheinbar durch und durch kunstfeindlich eingestellt ist, geschieht etwas Eigenartiges: das seriöse Theater erlebt eine Auferstehung. Das Publikum hat die platten Schwänke und die Boudoirlustspiele satt. Es stürmt die Kasse der Staatstheater, wenn der Zweite Teil von Goethes Faust gegeben wird! Die Oper, die durch die Konkurrenz der Rotterei schwer bedrohte, die totgesagte Oper steht auf einmal im Mittelpunkt des Interesses. Die Oper behauptet sich, weil sie sich auf die Idee der Qualität und der Werktreue besonnen hat. Die Oper darf nicht berauschen, benebeln. Die Oper muß durch ihre innere Wahrhaftigkeit überzeugen.

2.

Die Städtische Oper in Berlin hat das Verdienst, diesen werktreuen, wahrhaftigen Opernstil in einer Reihe vorbildlicher Aufführungen realisiert zu haben. Sie hat die gute alte „Martha“ in einer reizend bewegten Aufführung unter Fehling und mit allerersten Sängern (Ivogün, Patacky, Andresen, Rucizska) lebendig gemacht. Sie versuchte dann eine reinliche Aufführung von Webers „Freischütz“. Die Atmosphäre des Waldes, die Unheimlichkeit der Stimmung wurde glänzend getroffen. Für die besonders schwierige Jungfernkranzszene gelang es dem Regisseur Ebert, eine sinngemäße, geschmacklich befriedigende Lösung zu finden. Anderes geriet wieder „opernhaft“. Man muß zugeben, daß der Freischütz stofflich Aufgaben stellt, die beim ersten Versuch nicht zu bewältigen sind. Die gesanglichen Leistungen blieben mittelmäßig. Ausgezeichnet war die Aufführung der an sich schwachen Offenbach-Operette „Die Prinzessin von Trapezunt“. Ausgezeichnet (trotz mancher Übertreibung) die szenische Auflockerung vom Schaubudenhaften, Zirkusmäßigen her durch Fehling, vorbildlich geradezu die Einschmelzung des Balletts in die Handlung. Wagners Todestag wurde mit einer Neuinszenierung des „Fliegenden Holländer“ würdig begangen. Neher und Ebert suchten das Atmosphärische, das Gespenstische dieser genialen Meeresballade in den Bildern und der feierlich-extatischen Gestik von Holländer und Senta zu gestalten. Manches (das Erscheinen des Geisterschiffes, Sentas große Szene in der Spinnstube) war suggestiv, anderes geriet wieder reichlich konventionell. Insbesondere wurden die Spinnerinnen und der Daland mit peinlicher Spielastik ausgestattet. Gesanglich war nur Andresen als Daland erstklassig. Am stürmischen Erfolg der Vorstellung hatte Stiedrys leidenschaftliche, geistig disziplinierte Wiedergabe der Musik hervorragenden Anteil.

3.

Wagner herrscht in diesen jubiläumsfreudigen Zeiten auch in der Staatsoper. Seit Monaten hat sich Tietjen mit seinen Leuten auf die faule Haut gelegt. Ich will damit nicht sagen, daß Tietjen untätig war. Hinter den Kulissen wird er schon seinen Absichten gedient haben. Nur in der Öffentlichkeit merkte man nichts von seiner Arbeit. Außerdem sitzt er mit seinen Staatstheatern abgrundtief in der Krise. Die Premièren der Staatsoper waren seit Furtwänglers „Meistersingern“ lauter Nieten. Daß „Idomeneo“ (mit oder ohne Bearbeitung von Strauß) kein Erfolg würde, hätte sich ein kluger Intendant an den Fingern abzählen können, ebenso, daß nach so vielen Wozzeck-Aufführungen in Berlin eine Neueinstudierung des bedeutenden Werkes keine große Beachtung mehr finden würde. (Vielleicht war diese Neueinstudierung auch nur ein schlauer Trick, vielleicht wollte man demonstrieren: wir würden schon die Modernen spielen, aber das Publikum läßt uns im Stich!) Der große Treffer sollte dann „Fidelio“ unter Furtwängler werden. Er wurde abgesagt. Aber die Zeit drängte. Das Wagnerjubiläum rückte in bedrohliche Nähe. Nun mußte das lang versprochene „Liebesverbot“ kommen. Nach dreimaliger Verschiebung startete es denn auch. Man dachte: nach so langer Pause wird sich die Staatsoper ordentlich anstrengen, um ihren ramponierten Ruf einigermaßen zu rehabilitieren. Die Aufführung war musikalisch unter Kleiber recht lebendig, zwei Partien waren vortrefflich besetzt (Käte Heidersbach und Marcell Witt-

risch). Aber im ganzen war die Aufführung doch nicht befriedigend. Man hatte das Stück in eine prunkvolle Posse verwandelt und sinnlos gekürzt. Die Inszenierung konnte bei der verunglückten Magdeburger Uraufführung im Jahr 1835 auch nicht geschmackloser sein.

Die „Jugendsünde" des zweiundzwanzigjährigen Magdeburger Musikdirektors Richard Wagner ist stilistisch sehr interessant. Sie ist ein Hymnus auf Lebensfreude und Sinnengenuß. Äußerlich lehnt sie sich an Shakespeare an. Aber es handelt sich nicht mehr um „Maß für Maß", sondern um den Triumph des Südens, der Leidenschaft, des Weibes („das für mich eben begonnen hatte, vorhanden zu sein"), über die nordische Sittenstrenge, über die nordische Moralheuchelei. Musikalisch schwankt die Oper zwischen Bellini, Donizetti und Auber. Man erkennt die Stilquellen, die neben Meyerbeer am wichtigsten für das Werk Wagners sind. (Ein Beweis übrigens dafür, wie sehr Wagners Musik, die heute in einem reichlich engherzigen Sinn als deutsch umgrenzt wird, mit romanischen Einflüssen durchsetzt ist.) Man spürt aber bei aller Stilkopie eine dramatische Leidenschaft, eine ungebrochene Kraft, man horcht hier auf die Energie eines Rezitativs, dort auf die aufbrechende Echtheit der Gefühlstöne, man entdeckt eine Menge von Beziehungen zum „Tannhäuser" – bezeichnenderweise zu dem Werk, in dessen Zentrum auch wieder das Erotische steht, allerdings durch die Erlösungsidee „geläutert" – ja, wer aufmerksam zuhört, wird dieses erotische Element, dieses Treibende, Drängende, Erregende auch hinter den italianisierenden Wendungen der Musik immer wieder erkennen. Es ist das eigentlich Wagnerische im „Liebesverbot".

Mit dem „Tannhäuser" zu Wagners Todestag bot die Staatsoper zum ersten Mal wieder eine Aufführung, die von einem einheitlichen Kunstwillen erfüllt war, eine Aufführung, mit der man sich auseinandersetzen kann. Klemperer und Fehling, die vor Jahren den denkwürdigen „Holländer" bei Kroll herausgebracht hatten, gingen von denselben Prinzipien aus wie damals. Sie suchten die dramatische Idee Wagners mit den Mitteln des modernen Theaters zu gestalten. Dabei wurden sie von Strnads architektonischer Phantasie ausgezeichnet unterstützt. Sie opferten natürlich manches von Wagners Vorschriften, sie machten jedoch nichts, was gegen den Sinn Wagners gewesen wäre, sie gaben der historischen und der romantischen Oper und dem Theater ihr volles Recht. Was sie vermieden, war die hohle Geste, die Opernroutine und die farbigen Orgien eines pseudoromanischen Stils. Der religiöse Gedanke, man könnte sagen: das Katholische des „Tannhäuser" wurde noch nie so überzeugend zum Ausdruck gebracht. Die Wartburghalle mag räumlich für den Sängerkrieg zu eng sein – als dekorativer Aufbau mit ihrer Teilung der einheitlich gekleideten Gruppen (Klerus, Ritter, Frauen) war sie von großartiger Wirkung.

Die treibende, belebende, gestaltende Kraft der Aufführung war Klemperer. Wer das Ideal des Wagnerdirigenten nach „Freiheiten" der Interpretation und nach klanglichen Zaubereien bemißt, mochte von ihm enttäuscht sein. Wer aber Ehrfurcht vor der Partitur, Klarheit und dramatische Energie, musterhafte Disziplinierung höher stellt als solche vagen Dirigentenkünste, der mußte Klemperers Leistung aufs höchste bewundern. Gesanglich war nicht alles erfreulich. Der Tannhäuser war sogar unmöglich (Herr Pilinsky, den Toscanini in Bayreuth seinerzeit abgelehnt hat), die Elisabeth, immerhin jung und sympathisch (Franzi von Dobay), das Sängerensemble vortrefflich.

Grenzen der Schütz-Renaissance

Der neue „Tannhäuser“ der Staatsoper war für die Schlafmützen aller Richtungen natürlich ein gefundenes Fressen. Sie stimmten ein Wutgeheul über die „Auferstehung der Krolloper“ an und sprachen von „Wagnerschändung“ usw. Man kennt die Leier. Merkwürdig übrigens, daß gerade die Herren, die sonst jede eigenwillige Entstellung einer Partitur durch selbstherrliche Dirigenten mit exstatischen Reden feiern, sich plötzlich als Siegelbewahrer der Originalvorschriften aufspielen, sobald es sich um Wagnerinszenierungen handelt. Sie vergessen, daß eine Partitur ein Dokument von zeitlicher Unveränderlichkeit ist, während die Szene, die Bühne unaufhörlich sich mit der Zeit wandelt und wandeln muß.

Melosberichte

Heinrich Schütz-Fest in Wuppertal

Celle und Flensburg waren die Etappen eines in seinem Ziel noch nicht ganz klar erkennbaren Weges; hier fanden die beiden ersten (in sich sehr verschiedenen) Feste der von *Prof. Dr. H. J. Moser* geleiteten Neuen Schütz-Gesellschaft statt. Man wollte aus ihnen für das dritte lernen.

„Vor allem sollte die Wahl der Werke, ihre Anordnung und ihre Wiedergabe geschehen im Bewußtsein der mancherlei Fragestellung, wie sie der Musikgesinnung von heute entspringt, um so das Schütz-Fest ganz der allgemeinen Musikpflege unserer Zeit dienen zu lassen. An solchem Fruchtbarmachen hindert bei Musikfesten meist eine Überhäufung des Gebotenen, indem man über das Maß der Aufnahmefähigkeit des einzelnen Zuhörers hinausgeht. Ein Musikfest sollte aber nicht ein einmaliger Rausch des Hörens sein, sondern es sollte Zeit zur Besinnung und zur Verarbeitung des Gehörten bleiben“.

Wären diese Ankündigungen des Vorprospektes in Erfüllung gegangen, man hätte das schönste, das festlichste aller Feste erlebt. Doch die Verhältnisse sind nicht so. Und so kam es, daß im Ergebnis doch wieder all das da war, was man vermeiden wollte: die Überfütterung mit Musik, die Unrast des Betriebes und damit auch verstärkt das Bewußtsein der Fragwürdigkeit der ganzen Veranstaltung in einem tieferen Sinne. Denn es ging eben hier nicht nur oder doch nicht in erster Linie darum, schöne alte Musik zu hören und kennen zu lernen, Musik von Schütz, seinen venezianischen Lehrern und seinen großen deutschen Zeitgenossen; sondern es ging darum, diese Musik wieder einzubauen in die Wirklichkeit und All-Täglichkeit unseres Lebens, ihren Sinn außerhalb des Historischen und des Ästhetischen zu finden. Dies war auch die Forderung des ausgezeichnet und verantwortungsbewußt formulierten Hauptvortrags von Prof. Dr. W. *Gurlitt*-Freiburg über das Thema „Heinrich Schütz in Geschichte und Gegenwart“: am Beispiel Schütz die Einheit von geschichtlicher Erkenntnis, Gegenwartsbejahung und Zukunftswillen zu erweisen und aus dem Gewinn einer neuen Sicht unserer Generation auf Schütz, dem Voranstellen der inhaltlichen wie der soziologischen Werte und des Ethos seines Schaffens vor die bloße Artistik Konsequenzen für u n s zu ziehen, für die Gestaltung nicht nur der heutigen Kirchenmusik, sondern darüber hinaus unseres gesamten Musiklebens. Wie weit wir ehrlich diese Konsequenzen noch ziehen können, wo da für uns Möglichkeiten, wo die Grenzen liegen, das freilich ist die Frage, die uns auch das Schütz-Fest nicht beantwortet hat; und die immer wieder brennend wurde, wenn man aus der Geborgenheit eines Kirchenraumes hinaustrat auf die regengrauen Wuppertaler Straßen und gezwungen wurde, das eben Gehörte

zu konfrontieren mit dieser hier sichtbaren Gegenwart.

Es gab immerhin Ansätze im Sinne dessen, was man beabsichtigte. Die Festlegung eines Hauses (im Barmer „Verein für Kunst und Gewerbe“) als Tages- und Abend-Aufenthaltsort, als ständiger Treffpunkt aller Teilnehmer war ein glücklicher Gedanke, der viel zur menschlichen Verbindung, zur Gemeinschaftsbildung während der Festtage beitrug. Lebendig gestaltet war der Gottesdienst am Sonntagmorgen, der motettische und konzertierende Werke von Schütz sowie Chor- und Orgelstücke von Prätorius, Froberger, Pachelbel und Joh. Ulr. Steigleder der Liturgie als wesentliche Bestandteile einfügte und sie sinnvoll der Predigt des Münsterer Universitätsprofessors D. Dr. *Stählin* verband. Die Eröffnungsveranstaltung dagegen, mit der schon erwähnten Rede Gurlitts und den üblichen Begrüßungsansprachen, mit dem Vortrag der wundervollen Lechnerschen Vertonung des Hohen Liedes und einiger Kammermusik des 17. Jahrhunderts auf alten Instrumenten, verlor durch die große Zahl der Teilnehmer leider ganz den geplanten gesellig-improvisatorischen Charakter. Dafür ergab sich gelegentlich beim abendlichen Zusammensein ein nicht vorgesehenes spontanes Musizieren. Von zwei Abendmusiken in der alten Wupperfelder Kirche brachte die erste u. a. das großartige Erlebnis originaler Mehrchörigkeit an Werken von Schütz und den beiden Gabrieli, die zweite, programmatisch geschlossenste, Schütz' Weihnachtsoratorium und sein Magnificat. Ein (viel zu langes) Nachmittagskonzert bot, umrahmt von Orgelwerken verschiedener Meister, nicht weniger als 15 geistliche Konzerte und Sinfonie Sacrae von Schütz. Von dem, was noch nebenherging, sei hier lediglich ein kluges, sachlich fundiertes Referat von Dr. H. *Birtner*-Marburg über Fragen der Aufführungspraxis bei Schütz, mit daran sich knüpfender Aussprache, erwähnt. Ausstellungen von Noten und Instrumenten, dazu die Vorführung neuer Kammerorgeln nach Dispositionen von Jahnn und Mahrenholz ergänzten das Bild. Im übrigen war die Durchführung des Festes, die in Händen des Barmer Bachvereins unter dem Vorsitz von Dr. Torhorst und der praktischen Leitung des hochbegabten jungen Organisten Gottfried *Grote* lag, organisatorisch und musikalisch gleich hervorragend und auf das gewissenhafteste vorbereitet. Von den mitwirkenden Solisten müssen Helene Fahrni-Köln, Prof. Hans Hoffmann-Halle und das Essener Folkwang-Studio für alte Musik hervorgehoben werden. Der große äußere Erfolg des Festes für die musikalische Jugend- und für die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung wurde schon in dem alle Erwartungen übertreffenden Besuch deutlich. Im August 1934, in Kassel oder Göttingen, soll das nächste Schütz-Fest stattfinden. *Erich Katz.*

Musik in Wien

Mit der Sylvesterpremière von Jaroslav Kricka's *„Spuk im Schloß“* hat die Staatsoper den durchaus löblichen Versuch unternommen, sich durch Aufnahme eines zeitgemäßen Werkes leichteren Genres einen größeren Kassenerfolg zu sichern. Der künstlerische Erfolg wird leider bereits sehr durch das unmögliche Libretto beeinträchtigt, das eine grobe Verballhornung der anmutigen Novelle Oscar Wildes „Der Geist von Canterville“ darstellt. Es wäre mit den Intentionen Wildes bestimmt vereinbar gewesen, den Gegensatz zwischen den traditionslosen, nursachlichen Amerikanern und den sentimentalen, einer besseren Vergangenheit nachtrauernden Europäern in wirklicher Aktualität als Opernstoff zu gestalten. Stattdessen wurde durch plumpe Scherze über Finanzschwierigkeiten eine „Zeitgemäßheit“ angestrebt, die am rein Äußerlichen kleben blieb. — Auch die musikalische Gestaltung klammert sich an Äußerlichkeiten, indem sie ihre Substanz einerseits vom Jazz, andrerseits aus der tschechischen Volksmusik bezieht, ohne diese beiden gegensätzlichen Elemente dem Werke organisch einfügen zu können. Die auch von der Regie besonders knallig unterstrichene Annäherung an Revue und Operette verhinderte von vornherein jeden geistigen Aufschwung und mag auch die Inspiration des Komponisten gehemmt haben, dessen ursprüngliche Begabung anscheinend in einer ganz anderen Sphäre

liegt. An der Wiener Aufführung ist vor allem die parodistische Meisterleistung von Richard Mayr als Schloßgespenst, die diskrete Stabführung von Direktor Clemens Krauss und die imposante szenische Gestaltung des Schloßinneren zu rühmen.

Das Wiener Konzertleben ist heuer von einer hier noch nicht erlebten Dürftigkeit, welche ihre letzte Ursache nicht nur in den schwierigen Wirtschaftsverhältnissen hat, sondern vor allem in der rapid fortschreitenden Verarmung an Initiativkraft und künstlerischem Solidaritätsgefühl, welche die hier reichlich vorhandenen Talente meist gleich in den Anfängen erstickt. Wirklich durchgesetzt erscheinen hier nur jene, die die Bestätigung ihrer Künstlerschaft längst vom Ausland erfahren haben. Als wichtiges Ereignis registrieren wir ein Scherchenkonzert mit Strawinskys Klavierkonzert, von dem jungen Jakob Gimpel brillant gespielt, mit Regers „Romantischer Suite", Mahlers „Zehnter Sinfonie" und der Beethovenschen Streicherfuge, die für mich den Gipfel der Gestaltungskunst Scherchens darstellt.

Als interessante technische Neuheit ist das von dem Wiener Ingenieur Emerich Spielmann erfundene „Superpiano" zu erwähnen, das auf Basis der „elektrischen Sirene", auf einer gewöhnlichen Klaviatur mehrstimmige elektrische Tonerzeugung ermöglicht. Der jetzt noch vorhandene Mangel des Instrumentes scheint mir in der Beschränkung der Variierungsmöglichkeiten der Klangfarbe auf einige wenige Register zu liegen, ein Übelstand, der durch eine Verbesserung der Erfindung sicher bald behoben werden dürfte. *Willi Reich.*

Notizen

Werke und Aufführungen

Hans Gál hat eine lustige Oper *„Die beiden Klaas"* Text von K. M. Levetzow vollendet, die im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erscheinen wird.

Othmar Schoecks Einakter *„Vom Fischer un syner Fru"* wurde in den Spielplan des Stadttheaters *Düsseldorf* aufgenommen; das Stadttheater *Bielefeld* sieht für den diesjährigen Spielplan u. a. Schoecks komische Oper „Don Ranudo" vor.

Kurt Strieglers Oper *„Die Schmiede"*, Text von Waldemar Staegemann – nach dem de Costerschen Roman – ist für Ende April zur Uraufführung am Opernhaus Hannover angenommen.

Intendant *Hartmann* brachte im Opernhaus *Chemnitz* die komische Oper *„Der Löwe von Venedig"* von Peter Gast zur Aufführung. Das Werk des als Freund von Friedrich Nietzsche bekannten Annaberger Komponisten wurde bisher nur einmal (Danzig 1891) aufgeführt.

Das Theaterwissenschaftliche Seminar der Universität Frankfurt a. M. bringt die *„Bettleroper"* von *Gay-Pepusch* in der Neubearbeitung von F. Austin mehrmals zur öffentlichen Aufführung.

Lendvais „Psalm der Befreiung", von dem bisher Aufführungen in Frankfurt (Sängerbundesfest), ferner in Bautzen, Koblenz, Leipzig und Magdeburg stattgefunden haben, wird in dieser Spielzeit noch in Außig, Bodenbach, Dortmund, Essen, Halle, Heilbronn, Königsberg, Konstanz, Pilsen, Plauen, Reutlingen, Rostock, Saarbrücken und Troisdorf (Rheinland) zu Gehör gebracht.

Das neue *Konzert für Oboe* und kleines Orchester von *Conrad Beck* ist in das Repertoire der Orchester im Haag, Prag und Winterthur aufgenommen.

Das Orgelkonzert von *Wolfgang Fortner* wird am 7. März in Hamburg aufgeführt und zugleich durch den Hamburger Sender übertragen.

Jerzy Fitelberg hat eine *Suite für Violine und Klavier* vollendet; das Werk gelangt u. a. in New-York, The League of Composers zur Aufführung. Das *Konzert für Streichorchester* wird während dieser Saison mehrere Male in Holland gespielt. Die *Etüden für Orchester* wurden in Berlin unter Leitung von Eugen Jochum zur Uraufführung gebracht; Ernest Ansermet wird die Etüden noch in dieser Saison aufführen. Die II. Suite für Orchester wurde in *Warschau* mit großem Erfolg durch Gregor Fitelberg zur Aufführung gebracht.

Edmund von Borcks Konzert für Altsaxophon und Orchester, op. 6, gelangte unter Eugen Jochum im Rahmen der I. G. N. M. und im Berliner Rundfunk zur erfolgreichen Aufführung. Von demselben Komponisten wird im Juni auf dem Internationalen Musikfest in *Amsterdam* ein Orchesterwerk uraufgeführt.

Furtwängler brachte in Berlin die *Passacaglia* von *Karl Marx* zur erfolgreichen Uraufführung.

Das neugegründete *Leipziger Musik-Pädagogium* veranstaltete seine zweite Morgenmusik unter dem Gesichtspunkt Melos – Volksmusik, Rhythmus – Jazz mit Werken von Nin, Bartók, Kadosa, Grosz, Schulhoff.

Nikolai Lopatnikoff hat eine Oper *„Danton“* nach dem Schauspiel von Georg Büchner vollendet.

Das *Musikseminar* der *Stadt Freiburg* brachte in einem Konzert *Neue Musik für zwei Violinen* von Weismann, W. Maler, Hindemith, Orff, Seiber, Bartók, Pepping, Honegger und Reger zur Aufführung.

Das *Violinkonzert op. 39* von *Hans Gál* gelangte am 17. Februar durch die *Staatskapelle Dresden* unter Leitung von *Fritz Busch* zur Uraufführung.

Eine *„Klassische Suite“* von *Philipp Jarnach* wird durch die Konzertgesellschaft in Köln zur Uraufführung gebracht werden.

Adolf Sandberger hat 78 bisher unbekannte Sinfonien von *Haydn* aufgefunden.

Personalnachrichten

Der Aufsichtsrat des *Hamburger Stadttheaters*, das erst kürzlich durch Senatsbeschluß auf drei weitere Jahre gesichert wurde, wählte einstimmig auf drei Jahre den Leiter des Aachener Stadttheaters, *Heinrich K. Strohm*, zum Intendanten der *Hamburger Oper*. Strohm kam von der Bayerischen Landesbühne München 1925 nach Würzburg und 1927 nach Aachen, wo er sowohl als Bühnenleiter wie als Regisseur die Aufmerksamkeit auf sich zog. Wiederholt konnte die Aachener Bühne unter Strohms Leitung große internationale Erfolge davontragen, u. a. bei ihrer Festaufführung von „Wozzeck“ zum Lütticher Musikfest, bei den Gastspielen für die Wagnervereeniging Amsterdam und den Goethefestspielen in London, Birmingham, Cambridge und Oxford.

Professor Alfred Sittard von der St. Michaeliskirche in Hamburg hat den Ruf erhalten, die Nachfolge von Professor Hugo Rüdel als Direktor des Berliner Staats- und Domchors zu übernehmen.

Pierre Monteux, der Leiter des „Orchestre Symphonique de Paris“, ist durch das *Philharmonische Orchester* zu *Berlin* als Dirigent für einen französischen Abend gewonnen worden. Monteux ist der erste französische Orchesterchef, dem eine derartige Einladung zuteil wird.

Dr. Hans Engel, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität *Greifswald*, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden.

Der in Zürich lebende und in Stuttgart wirkende Gesangsmeister *Alfredo Cairati* wurde vom Württ. Kultusministerium zum Professor ernannt.

Verschiedenes

Der Rat der *Stadt Leipzig* veranstaltete im Gewandhaus am 12. Februar eine *Wagnerfeier*, an der die Reichsregierung und die Vertreter der ausländischen Mächte neben vielen Persönlichkeiten aus Kunst und Wissenschaft teilnahmen. Die Festrede von *Prof. Max von Schillings* wurde vom Parsifal- und Meistersingervorspiel unter Leitung von *Karl Muck* umrahmt.

Das Bild Richard Wagners von *August Renoir* wurde in Paris für 257 000 Franken von dem Pianisten *Alfred Cortot* auf der Auktion erworben. Renoir hat es 1882 in Palermo in den Tagen der Vollendung der Parsifal-Partitur gemalt.

Kurt Weill wird die Musik des Films „Kleiner Mann — was nun?“ der Europa-Produktion schreiben.

Unter dem Vorsitz von *Professor Dr. Georg Schünemann* und *Professor Dr. Gustav Leithäuser* ist eine *„Gesellschaft für Elektrische Mnsik E. V.“* gegründet worden. Aufgabe und Ziel dieser Gesellschaft ist die Vermittlung zwischen technischer Wissenschaft und praktischer Musikpflege.

Ausland

Belgien:

Die einaktige Oper *„Das Nusch-Nuschi“* von *Paul Hindemith* wird von der Königl. Fläm. Oper in *Antwerpen* in flämischer Sprache am 2. März zur Erstaufführung gebracht.

England:

Die Aufführung von *Hindemiths* Oratorium *„Das Unaufhörliche“* in *London* findet, zugleich mit Radioübertragung, am 22. März unter *Henry Wood* statt. Solisten sind: *Adelheid Armhold, Parry Jones, Arthur Cranmer, Harold Williams.*

In England wurde eine *„Gesellschaft der Freunde von Frédéric Delius“* gegründet, die verschiedene Werke des Komponisten auf Schallplatten herausbringen will.

Estland:

Fritz Mahler dirigierte am 20. Januar in *Tallinn* die IV. Symphonie von Gustav Mahler. Es war dies die erste Aufführung einer Mahler-Symphonie in Estland.

Frankreich:

Die Gedenkfeiern zu Richard Wagners 50. Todestag begannen in der Pariser Großen Oper am 18. Januar mit einer Einstudierung des „Parsifal“; in der Osterwoche gelangt der „Ring“ zur Aufführung, und endlich wird Anfang Juni Wilhelm Furtwängler einige Festvorstellungen dirigieren.

Auf eine Intervention französischer Politiker, die die Aufführung eines Werkes von Kurt Weill durch die *Pariser Große Oper* zum Ziele hatte, ist durch deren Direktion geantwortet worden, daß sie unter den Werken der jüngsten deutschen Musik in erster Linie die Aufführung einer Oper von Hindemith ventilieren würde. Doch auch zu dieser Frage ist noch keinerlei endgültige Stellungnahme erfolgt.

Die Pariser Große Oper wird demnächst das Ballett *„Jeunesse“* von *Pierre Octave Ferroud* und *Serge Lifar* zur Aufführung bringen.

Der Straßburger Opernkapellmeister *Paul Bastide* wurde zum musikalischen Leiter des Pariser Opéra comique ernannt.

Adolf Buschs „Divertimento für 13 Soloinstrumente“ wird in *Lyon* im Rahmen der „Concerts Strony“ erstmalig in Frankreich aufgeführt.

Italien:

In *Florenz* findet vom 22. April bis 5. Juni ein groß angelegtes *Musikfest* statt: Maggio Musicale Fiorentino. Außer Konzerten und Vorträgen werden eine Reihe von Opern unter der Leitung italienischer und deutscher Künstler aufgeführt, und zwar: Verdis *„Nabucco“* (Dirigent: Gui, Regie: Ebert), Donizettis *„Lucrezia Borgia“* (Marinuzzi, Salvini), Spontinis *„Vestalin“* (Gui, Ebert), Verdis *„Falstaff“* (de Sabata, Forzano), Rossinis *„Cenerentola“* (Serafin, Salvi), Bellinis *„Puritaner“* (Serafin, Forzano) und Shakespeares *„Sommernachtstraum“* in der Inszenierung von Reinhardt.

Schweiz:

Ein neues Klavierkonzert von *Albert Moeschinger* ist in das Programm des diesjährigen Schweizerischen Tonkünstler-Festes aufgenommen mit *Walter Frey* als Solist und dem Basler Kammerorchester unter *Paul Sacher.*

Othmar Schoeck hat einen Zyklus nach Gedichten von Lenau und Keller für Bariton und Streichquartett vollendet, der den Titel „Notturno“ trägt.

Unter der Mitwirkung von *Walter Frey* (Klavier), *Walter Kägi* (Violine), *Marcel Saillet* (Oboe) und *Willy Schuh* (Einführung), veranstaltete das Züricher Radio-Studio einen *Conrad Beck-Abend*, der u. a. die Uraufführung des Konzerts für Oboe und Streichorchester brachte.

Nicolai Lopatnikoffs Oper „Dantons Tod“ gelangt voraussichtlich am Züricher Stadttheater zur Uraufführung.

Im dritten Abonnementskonzert des *Basler Kammerorchesters* brachte *Paul Sacher*, der sich von jeher sehr stark für die Schöpfungen zeitgenössischer Tondichter eingesetzt hat, neben einer neuausgegrabenen Haydnschen D-Dur-Symphonie (No. 13) und dem A-Dur-Klarinettenkonzert Mozarts (mit dem prachtvollen französischen Meisterbläser Louis Cahuzac als Solisten), die für Basel noch neue „Konzertmusik für für Klavier, Blechbläser und Harfen“ von *Paul Hindemith* und die Psalmensymphonie von *Strawinsky* zur Erstaufführung. Beide Werke erzielen dank der ausgezeichneten Vorbereitung durch Sacher und der intensiven Mitarbeit aller Beteiligten einen ausgesprochenen Erfolg. Der Züricher Pianist Walter Frey meisterte den Solopart in der „Konzertmusik“ mit bewundernswerter Überlegenheit. Der dem Kammerorchester angegliederte Kammerchor löste die Aufgaben bei Strawinsky ganz vortrefflich und das Orchester (verstärkt durch Mitglieder der Basler Orchestergesellschaft) war ebenfalls in bester Verfassung.

SCHRIFTLEITUNG: PROF. DR. HANS MERSMANN

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 2, Berliner Straße 46 (Fernruf Fraunhofer 1371) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage: mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Teil „Musikleben“: Dr. HEINRICH STROBEL, BERLIN; für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstraße 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.; Anzeigenpreise: 1/1 Seite 100.– Mk. 1/2 Seite 60.– Mk. 1/4 Seite 35.– Mk. Bei Wiederholungen Rabatte. Aufträge an den Verlag.

Geschäftliche Mitteilung

Das Problem der Musikerbiographie dürfte in der im Anschluß an das überaus erfolgreiche „Handbuch der Musikwissenschaft“ von Prof. Dr. E. Bücken-Köln herausgegebenen Reihe „Die großen Meister der Musik“ gelöst sein. Endlich einmal wird in dieser neuen Publikation der Zweck jeder guten Biographie erreicht, ein wahres und lebendiges Bild vom Leben und Schaffen eines Meisters zu geben. In großzügiger Darstellung mit Wissen und Liebe und unter Berücksichtigung der modernen Forschungsergebnisse von hervorragenden Fachkennern geschrieben, ersteht hier der Typ der modernen Musikerbiographie, die Geschichte der großen schöpferischen Persönlichkeiten der Musik. Mit reichem Bild- und Notenmaterial versehen, herrlich ausgestattet und von handlichem Format ist diese Publikation berufen, das beste und schönste musikalische Biographienwerk der Gegenwart zu werden.

Beachten Sie die heutige Beilage der Artibus et literis, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften, Bln.-Nowawes, welche allen Interessenten ihre Ansichtssendung Gr. 9, kostenlos und unverbindlich zustellt.

Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten“, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (III. Jahrgang Nr. 2);

ein Prospekt „Die großen Meister der Musik“ der Firma Artibus et literis, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften m. b. H., Berlin-Nowawes.



Heft 3
12. Jahr

März 1933

Analyse

Möglichkeiten der Musikuntersuchung

Hans H. Stuckenschmidt

Die Abschilderung musikalischer Formen gehört zu den ältesten Betätigungen im Bereich der Musikforschung. Sie hat, summarisch gesehen, stets das gleiche Ziel: mit Hilfe des Wortes die Wirkung von Musik und die ihr zugrunde liegenden Gesetze dem Leser zu vermitteln. Aber die Mittel, deren sie sich zur Erreichung dieses Zieles bedient, sind außerordentlich mannigfaltig. Sie reichen von der primitivsten lautklanglichen Nachahmung von Tönen oder Tonfolgen über die dichterische Interpretation bis in das Gebiet der strengsten formalen Analytik. Sie wechseln mit der kulturellen Lage der Epochen, lösen einander ab, verbinden sich sogar oder bestehen, im Werte umstritten, gleichzeitig, frei konkurrierend.

Über die Bedeutung der Musik-Untersuchung für die Erkenntnis der musikalischen Gesetze herrscht wohl keine Uneinigkeit. Von ihren Anfängen an ist ja die Musik stets sehr gründlich theoretisch zergliedert worden, gründlicher als irgendeine andere Kunst mit Ausnahme der Architektur. Doch über die Methoden der Untersuchung gehen die Meinungen weit auseinander. Wenn es gewiß war, daß die lautklangliche Nachahmung und die dichterische Interpretation dem Stimmungshaften, dem Gefühlselement der Musik näher kam, also über ihr seelisches Wesen, gleichzeitig auch über ihren atmosphärischen Zustand allein Aufschluß gab, so mußte doch auf diesem Wege ihre eigentliche Substanz ungeklärt bleiben. Umgekehrt war zwar die technische Analyse imstande, den Bau, das Material, den Geist des musikalischen Kunstwerks bis ins kleinste zu erläutern; sie konnte aber (besonders ohne das Hilfsmittel des Notenbeispiels) so wenig eine musikalische Wirkung vermitteln, wie etwa ein Kranker durch Lektüre eines Rezepts geheilt zu werden vermöchte. Es ist sehr schwierig, der einen oder der anderen Methode den Vorzug zu geben, besonders, wenn man sich vergegenwärtigt, daß keine von ihnen ganz ausreicht, um das letzte Urteil über den zeitlosen Wert einer Komposition zu fällen. Musiken, deren Gefühlswirkung ganz ungeheuer ist und die auch technisch betrachtet nicht allzu weit unter dem Durchschnitt stehen, haben es an Wirkungsdauer mit anderen, seelisch und artistisch weit schwächeren nicht aufnehmen können. Man erinnere sich z. B. an den enormen Erfolg der Neßlerschen Gefühlsmusik zum „Trompeter von Säkkingen". Wogegen Kompositionen von normaler Gefühlsintensität und überragender Meisterschaft

des Handwerks, Werke, zu denen die Analyse bedingungslos Ja sagen mußte, wie die Hektor Berlioz', nie über einen Interessentenkreis von Feinschmeckern und Fachleuten hinausgedrungen sind.

Die Gefühlsanalyse ist die weitaus populärste Form der Musikuntersuchung. In ihrer einfachsten Anwendung wird sie zunächst die Musik in traurige und heitere einteilen, eine Unterscheidung, die übrigens noch in den höchsten Regionen ästhetischer Betrachtung nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Sie wird etwa ganz naiv feststellen: Moll ist traurig, Dur heiter, wird rasche Bewegungen in die Kategorie des Freudig-Bewegten, langsame in die des Pathetisch-Nachdenklichen einordnen. Wie instinktsicher und unbeirrbar diese Gefühlsanalyse gelegentlich verfährt, auch wenn sie völlig unbewußt bleibt, möge folgendes Beispiel erweisen: man hat sich viel darüber lustig gemacht, daß in Augenblicken gehobener Glücksstimmung das Lied von der Lorelei gesungen wird. Tatsächlich steht der Text „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, daß ich so traurig bin, ein Märchen aus uralten Zeiten, das kommt mir nicht aus dem Sinn“ in einem unleugbaren Gegensatz zu den Gefühlen, denen er als Ventil dient. Betrachtet man aber, unbeeinflußt durch Kenntnis des Textes, die Melodie, so wird man finden, daß das populäre Empfinden hier durchaus recht hat: sie ist keineswegs traurige oder auch nur wehmütige Musik, sondern (wenn man sie nicht bewegungswidrig in sehr langsamem Tempo singt) von heiter-beschaulichem Charakter; auch die Sentimentalität des großen Sextenaufstiegs erinnert ja an die Lieblingswendung der alpenländischen Jodler, denen man wohl keine pessimistische Grundstimmung nachsagen wird.

Mit dieser Feststellung ist natürlich etwas sehr Entscheidendes gegen die Komposition ausgesagt, nämlich, daß sie den Charakter des Heineschen Gedichtes durchaus verfehlt. Und hier sehen wir, daß auch die Gefühlsanalyse sehr wohl Kriterien für den Wert einer Musik hergibt, allerdings meist nur, wenn es sich um einfache Formen handelt.

Als eine Erweiterung der Gefühlsanalyse, gleichzeitig als ihre Systematisierung, haben wir die lyrische Analyse, die dichterische Beschreibung musikalischer Vorgänge und ihre quasi wissenschaftliche Fundierung, die Hermeneutik anzusehen. Es ist diejenige Form der Musikbetrachtung, die sich beim großen Publikum wegen ihrer Allgemeinverständlichkeit der größten Sympathie erfreut; unter Musikern pflegt ihr Wert weniger hoch angeschlagen zu werden, obgleich auch diese sich mit Vorliebe ihrer Methoden bedienen, wenn es gilt, Musik dem Laien durch Worte nahezubringen.

Schon bei den Völkern des Altertums wird solche Musikbetrachtung häufig ausgeübt; die Bibel ist voll von poetischen Schilderungen dieser Art, die Primitiven betreiben sie ausschließlich, und erst die griechischen Theoretiker setzen ihr genauere Methoden entgegen. Ihre vorläufige höchste Blüte erreicht die poetische Analyse und Hermeneutik im 18. Jahrhundert, das mit seiner Neigung zu dichterischem Verbrämen die inneren Motive reichlich lieferte und obendrein durch die Affektenlehre die erste theoretische Rechtfertigung der Hermeneutik gestattete. Die Bedeutung und Überzeugungskraft hermeneutischer Erläuterungen steht und fällt zweifellos mit der dichterischen Begabung dessen, der sie ausübt. Es muß also hier sehr genau zwischen einer wahrhaft dichterischen Interpretation musikalischer Tatbestände und den vulgärpoetischen Phrasen gewisser „Musikführer“ unterschieden werden. Beide Typen stehen im 19. Jahrhundert hart nebeneinander, dort der holde Unsinn, mit dem Wilhelm von Lenz etwa Beet-

hovens Diabellivariationen kommentiert, hier die packenden Visionen E. T. A. Hoffmanns oder die tief durchdachten psychologischen Analysen Robert Schumanns.

Grundsätzlich ist alle Hermeneutik von einer stets akuten Gefahr bedroht: sie stößt selten über das Subjektive ins Allgemeingültige vor und hat daher vorwiegend privaten Wert. Ihre Maßstäbe sind Maßstäbe der Gefühlsreaktion; auf nichts anderes als auf die zufällige, individuelle Wirkung vermögen ihre Verteidiger sich zu berufen. Es gehört daher zu den ältesten Bestrebungen der Hermeneuten, einen Kanon von eindeutigen Tonsymbolen aufzustellen, mit dessen Hilfe ja in der Tat eine Deutung der Musik möglich sein müßte. Wenn wir aber bei Plutarch lesen, daß die Babylonier das Verhältnis des Frühlings zum Herbst der Quarte gleichsetzten, Frühling und Winter als Quintbeziehung empfanden, Frühling und Sommer als Oktave, so kommt uns das nicht willkürlicher vor als Paul Bekkers Beethoven-Exegese: „herausfordernder Schicksalsruf“, „zartes, von hoffender Sehnsucht durchklungenes Antwortthema“, „Kämpfermotiv“. Es ist bekannt, daß manche Menschen beim Hören von Musik Farbvorstellungen assoziieren, weniger bekannt, daß alle Versuche, diese Assoziationen unter einen Hut zu bringen, gescheitert sind, weil eben fast jede Versuchsperson anders empfand.

Gesetzt aber, man könnte wirklich den absoluten Ausdruckswert der Intervalle und Zusammenklänge ergründen, so wäre ja damit auch nur die Handhabe für eine Deutung einzelner Motive und Akkorde gegeben. Die Zusammenhänge und Formen, deren Aufbau ungleich wichtiger für den Charakter einer Musik ist, müßten unberücksichtigt bleiben. Man kann daher sagen: je mehr die Hermeneutik bemüht ist, sich intellektuell zu fundieren, je weiter sie in der Rationalisierung vorgeht, desto sicherer entfernt sie sich von ihrem eigentlichen Ziel: der Musikdeutung. Nur ein kongenial empfindender, dichterisch begabter Hermeneut wird, unter Verzicht auf alle verallgemeinernde Intervallsymbolik, aus einer künstlerischen Vision heraus vielleicht einmal das überzeugende Bild einer Musik geben können.

In einiger Verwandtschaft mit diesen poetisierenden Untersuchungen stehen die Musikdeutungen, die ich zusammenfassend „Analyse der Hintergründe“ nennen möchte; denn wie jene, gehen auch diese nicht von den materialen Grundlagen der Musik aus, sondern sozusagen von ihren Begleitumständen. Zur Hintergrunds-Analyse gehört beispielsweise die Deutung der Musiken und ihrer besonderen Beschaffenheit aus der Kenntnis der Autorenbiographie. Auch ein solches Verfahren ist selbstverständlich nicht exakt, wie ja überhaupt dieses ganze Gebiet angewandter Psychologie mehr auf der Autorität seiner Vorkämpfer als auf einer Kontrollierbarkeit seiner Resultate beruht.

Trotzdem lassen sich, wenn die nötige Vorsicht und Skepsis waltet, aus der Kenntnis der psychologischen Begleitumstände außerordentlich wertvolle Schlüsse auf die Genesis des Werks ziehen. So wird uns Wagners „Tristan“ aus der Perspektive der Wesendonckbriefe in einem durchaus anderen Licht erscheinen als ohne deren Kenntnis. Oder, um ein sehr gegensätzliches Beispiel daneben zu stellen, Debussys „Pelléas“ läßt sich erst richtig verstehen, wenn man es aus dem Geist der Auflehnung gegen Wagners musikdramatische Tendenzen zu begreifen sucht.

Zu den Hintergrunds-Analysen müssen auch alle Versuche gerechnet werden, die Musikformen gesellschaftskritisch zu zergliedern. Die Zugehörigkeit eines Komponisten zu einem bestimmten Menschentypus, den man national und sozial begrenzen kann, ist

fraglos ein wichtiger Faktor bei der Konzeption eines Kunstwerks. Es gibt eine genotypisch deutsche, eine französische, eine italienische Art, Musik zu denken, wie es eine kirchliche, eine feudale, eine bürgerliche und eine proletarische gibt. Wir würden Beethovens Wesen nicht erschöpfend verstehen, wenn wir ihn nicht als Vertreter des bürgerlich-revolutionären Geistes um die Wende des 18. zum 19. Jahrhunderts kennten, und Bachs Polyphonie ist untrennbar mit dem deutschen Protestantismus verbunden.

Dennoch erheben sich gegen eine Überschätzung der anthropologischen und der gesellschaftskritischen Kunstbetrachtung schwere Bedenken. Wie ist es mit der Rassenzugehörigkeit Mozarts, dessen Musik ebenso viele deutsche wie italienische Züge aufweist, wie mit der Katholizität Bruckners, dessen naive Gläubigkeit viel besser in längst vergangene Epochen paßt als in das imperialistisch und rationalistisch betonte fin de siècle? Die Anlage- und Milieukritik am Autor (denn um eine solche handelt es sich in beiden Fällen) gibt gewiß bedeutsame Aufschlüsse über die Stellung eines Kunstwerks in seiner Zeit und über das Geheimnis seiner Wirkung, – sein Wesen wird sie stets nur einseitig erkennen lassen.

Daher münden alle ernsthaften Bestrebungen, das Eigentliche der Musik zu ergründen, nach tausend Umwegen doch immer in die strengste Disziplin sachlicher Untersuchung: in die Formanalyse. Auch mit dieser ist nun freilich, von Halbwissern und oberflächlichen Journalisten, viel Unfug getrieben worden. Eine besondere Gefahr brachten um die Jahrhundertwende die vielen Musikführer mit ihren Motivtafeln und poetischen Benennungen der Leitthemen. Durch sie wurde die Auffassung verbreitet, es genügte, die Hauptmotive eines musikalischen Kunstwerks zu kennen, um seinen Aufbau zu ververstehen. Dieses „Verstehen der Musik" auf dem Wege des Nachpfeifenkönnens hat überhaupt viel Schaden gebracht, vor allem aber zu einem totalen Mißverständnis der betreffenden Werke geführt, da sogar gebildete Menschen ernsthaft glaubten, Wagner habe seine Partituren so konstruiert, daß er zuerst für jede Figur und jede Situation eine Melodie erfand und dann die Zwischenräume sozusagen vergipste. So entstand in weiten Kreisen der Musikliebenden ein bedenklicher Schwund des musikalischen Formgefühls; alles, was über weitere Strecken musiziert war, entzog sich dem Verständnis.

Die wahrhafte musikalische Analyse begnügt sich selbstverständlich nicht mit einer bloßen Nennung der Hauptmotive und -themen; sie erstrebt Totalität der Formerkenntnis. Erst wenn sie imstande ist, jeden Baustein einer Komposition eben als Baustein zu erklären, seine Funktion im Dienst an der Gesamtform darzulegen, darf sie als analytische Wissenschaft für voll genommen werden. Ihre Voraussetzungen sind: lückenlose Kenntnis der historischen Musikformen und ihrer Abwandlungen und Entwicklungsmöglichkeiten, vollständige Kenntnis des zu analysierenden Werkes, bevor mit der Analyse begonnen wird, und zwar so, daß jede variierte Wiederholung oder Abwandlung eines thematischen oder harmonischen Atoms unmittelbar als solche wahrgenommen und gedeutet wird. Freilich bedarf es auch dazu der ordnenden Intelligenz eines künstlerisch geschulten Geistes; bloße Kenntnis kann die Intuition nicht ersetzen. Denn jedes lebendige Kunstwerk trägt ja in sich den Schlüssel zu seinem individuellen Formgesetz; es kann niemals die pure Wiederholung eines schon bekannten Schemas sein. Gerade innerhalb der scheinbar gesichertesten Formenwelt, in der mozartschen

Sonate und Symphonie, ist die Mannigfaltigkeit der Abwandlungen so ungeheuer reich, daß man, genaue Analyse vorausgesetzt, jedesmal vor einem ganz neuen formalen Problem steht, das sich nicht nur durch Nutzanwendung erlernter Axiome klären läßt.

Unter den vielen bedeutenden Musiktheoretikern, die solche Kunst der Analyse ausüben und lehren, ragt der Wiener Komponist Heinrich Schenker durch Reinheit des künstlerischen Willens und Folgerichtigkeit der Denkkraft weit hervor. Seine Analysen der V. und IX. Symphonie von Beethoven (um nur die zugänglichsten Schriften zu nennen) sind wahre Meisterwerke der Musikuntersuchung. Schenker hat den für die Musikbetrachtung sehr fruchtbaren Begriff der „Urlinie" geprägt; er führt mit Hilfe eines Form- und Modulationsplans den gesamten Ablauf eines Musikstücks auf einen sozusagen biogenetischen Kern zurück, auf eine apriorische Grundgestalt, aus deren innergesetzlichem Keimbetrieb sich logisch jede Einzelheit ergibt. Einen besonderen Reiz erhalten diese Schriften durch den unbarmherzig kaustischen Witz, mit dem Schenker gegen Hermeneuten und Pseudo-Analytiker vorgeht; seine Entlarvungen schrecken vor keiner wissenschaftlichen Majestätsbeleidigung, vor der Zerstörung keiner noch so volkstümlichen Legende zurück. So ist es sein Verdienst, als Erster gegen die hermeneutische Deutung zu protestieren, die man (auf Grund einer angeblich von Beethoven stammenden, von Schindler überlieferten Äußerung) den ersten Takten der c-moll-Symphonie zu geben pflegt: „Hier klopft das Schicksal an die Pforte".

Man darf die Gefahren dieser wissenschaftlich-technischen Darstellung: Trockenheit und Abstraktion, getrost zugeben; dennoch wird man sie als einzige sachlich einwandfreie Methode und als heilsames Korrektiv in einer Epoche der kompositionstechnischen Verwahrlosung dankbar begrüßen müssen. Unter Musikern vollends sollte es eigentlich keine andere Verständigung über den Wert einer Komposition geben können, als diese. Neben Schenker und seiner Schule hat vor allem August Halm den Sinn für exakte Analyse wieder zu wecken getrachtet. Seine Untersuchungen an der Kunstform Bachs und der Symphonik Bruckners zeugen von einer im 20. Jahrhundert äußerst seltenen Materalkenntnis. Man könnte sagen, daß es sich da um eine Übertragung der philologischen Anschauung auf das Gebiet der Musik handelt, wobei sich allerdings die Schenkerschen und Halmschen Analysen zu einer trockenen schulmeisterlichen Zergliederung der Musik nach Riemannschem Muster so verhalten wie Schopenhauers oder Karl Kraus' Sprachkritik zur Schulphilologie.

Diese Form der Analyse sollte die Grundlage jeder Musikbetrachtung sein. Erst wenn sie völlig beherrscht wird, darf an eine psychologische oder poetische Deutung im Sinne der Hermeneutik oder an Einordnung des Kunstwerks im Sinne der Gesellschaftskritik gedacht werden.

Gerade in Epochen wie der unsern muß der Qualitätsbegriff in kulturellen Fragen wieder mit aller Kraft festgehalten werden. Er ist das einzig Absolute in der Welt der Künste, er kann auf die Dauer durch Fragen der Gesinnung, des Milieus und der außerkünstlerischen Funktion nicht unterdrückt werden. Zur Erkenntnis der Qualität aber bedarf es eines bedeutenden analytischen Rüstzeuges, besonders wenn es gilt, in Neuer Musik das Gute vom Schlechten zu sondern. Nicht alles, was von der Gunst der geistig bewegten Nachkriegsjahre emporgetragen worden ist, hält heute noch der strengen analytischen Untersuchung stand. Aber die wesentlichen Werke bestehen; die Gesetze, die sie schufen, haben auch den Horizont der Analyse erweitert.

Bruckner original

Heinrich Strobel

Die Nationalbibliothek in Wien hat in Verbindung mit der internationalen Bruckner-Gesellschaft vor einiger Zeit die Herausgabe der Originalpartituren von Bruckners Werken in Angriff genommen. In der Reihe der Sinfonien ist die Neunte als erste in dieser kritischen Gesamtausgabe erschienen. Die Publikation dieses Werkes durch Alfred Orel (im Benno Filser-Verlag, Augsburg-Wien) ist eine der bedeutendsten musikhistorischen Tatsachen der letzten Jahrzehnte. Das Original unterscheidet sich nämlich fast in jedem Takt mehr oder weniger von der durch die Universal-Edition herausgebrachten Partitur, die bisher den Aufführungen des Werks zugrunde gelegt wurde.

Da die Originalpartitur vorläufig noch schwer zugänglich ist, seien zunächst einige analytische Bemerkungen gegeben. Sie wollen nur die wesentlichen Unterschiede aufzeigen. Die Veränderungen sind zum Teil grundlegend und beziehen sich auf die Instrumentation, auf die Dynamik und Agogik, sowie an einigen Stellen auch auf den Kompositionsverlauf. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß die originale Partitur einen viel strengeren Eindruck macht. Die Verwendung des Blechs ist gleichmäßiger und stärker, reine Farbschattierungen fehlen durchweg, die „Stimmigkeit" der Musik tritt in einem bisher kaum zu ahnenden Maße hervor. Die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Fassungen drängt sich dem Musiker schon beim flüchtigen Durchblättern auf. Das hinderte natürlich nicht, daß manche erfahrenen Kritiker „keinerlei wesentlichen" Unterschiedene zwischen Original und Bearbeitung feststellen konnten.

Man muß zugeben, daß die späteren Änderungen der Instrumentation, um von ihnen zunächst zu sprechen, durchaus planmäßig vorgenommen wurden. Ferdinand Löwe, der für sie verantwortlich ist, wollte Bruckner geschmeidiger, farbiger, plastischer, wirksamer machen. Er näherte Bruckners Sinfonik dem dramatischen Stil Wagners. Er glaubte dem lang verkannten Freund dadurch zu dienen. daß er die schwere, durch Kühnheiten und Härten verblüffende, abstoßende Musik dekorativ erhöhte und farbig differenzierte. Aus dieser Absicht erklärt sich die Einführung von zahlreichen Zwischenstimmen und liegenden Akkorden, die dauernde Verstärkung der Bässe durch Fagotte und Kontrafagott — dieses fehlt überhaupt im Original, — die Vermischung von Bläser- und Streicherklang, der in Wahrheit deutlich abgegrenzt ist. Die Pauke erscheint bei Löwe weit öfter als bei Bruckner, sie soll den Klang binden, verhüllen. Die Geigen werden hier geteilt, dort sordiniert. Das dient dem gleichen Zweck. Die schroffen Gegensätze werden gemildert. Am entscheidendsten wurde das Scherzo durch Löwe verändert. Hier handelt es sich nicht mehr um „Retuschen": der Klangcharakter des gesamten Satzes verfälscht. Das Hauptthema über den berühmten alterierten Septakkorden wird ausschließlich von Streichern pizzicato bestritten. Fagott und Flöte nehmen erst vom Takt 38 an der Bewegung teil, nur 1. Oboe und 3 Klarinetten halten den Akkord durch, den sie bei Löwe in Takt 2 und 3 rhythmisch anschlagen. Praktisch bedeutet übrigens die Ausführung auch der Achtel durch Streicher im pizzicato eine Verlangsamung des Tempos. Besonders bezeichnend für Bruckners Klanggesinnung ist die Wiederholung der ersten Themengruppe über dem d-Orgelpunkt. Im Gegensatz zu Löwe

läuft in Blech und Streichern der Klopfrhythmus durch, die Achtel im Takt 49 (d-moll-Akkord) werden außer von Geigen und Bratschen von 2 Klarinetten und 4 Hörnern vorgetragen, während das übrige Holz ein grelles d" darübersetzt. Im Trio, um ein anderes schlagendes Beispiel zu geben, fallen die Dämpfer der Streicher weg, das Nebenthema – Takt 53, bei Q der Löwe-Einrichtung – in den Streichern wird durch Trompeten statt durch Oboen begleitet! Die Bezeichnung „Etwas ruhiger" fehlt im Original. Einen ganz entscheidenden Eingriff aber in die Struktur des Werks unternimmt Löwe, wenn er die drei Takte Pause zwischen Scherzo und Trio mit einem überleitenden Solo der Pauke ausfüllt.

Die Tendenz der „Bearbeitung" wird unverhüllt klar. Bruckner muß verbindlicher, „logischer" werden. Deshalb wird auch der „Vortrag" in der mannigfaltigsten Weise abschattiert, werden die Tempi verändert, accerlerandi und ritartandi eingesetzt, einzelne Instrumente mit besonderen Anmerkungen (leicht, sehr zart, weich usw.) versehen. Es wimmelt von nicht authentischen Vortragsbezeichnungen. Man darf ohne Übertreibung sagen, daß kein Takt Bruckners in dynamischer Hinsicht unverändert geblieben ist. Hier ist es ein Crescendo, dort ein An- und Abschwellen, durchweg aber wird das Harte, Bestimmte ins Weiche und Verschwimmende verkehrt. In Dutzenden von Fällen macht Löwe aus Forte und Fortissimo ein Piano oder Mezzoforte oder aus gestrichenen breiten Linien, gebundene, „empfindungsvoll" atmende. Das Adagio erhält erst durch Löwes Bezeichnungen jenes Tristanische, das man oft geradezu als Charakteristicum dieses Satzes anführte. Bei Löwe heißt es: Sehr langsam, feierlich, bei Bruckner: langsam, feierlich; bei Löwe ist das Hauptthema mf, bei Bruckner f, markig; bei Löwe verflüchtigt sich die aufsteigende Linie im sechsten Takt ins diminuendo, bei Bruckner bleibt sie fortissimo bis zum letzen e^2 der Geigen. Bei Löwe schwellen die Takte 17 und 18 jeweils an und ab, erreicht Takt 19 das ff erst auf dem letzten Viertel, im Original steht unverändert ff von Takt 17 bis 24. Weiter: bei Löwe ist das As-dur-Thema (C) mit Atmungsbogen versehen, bei Bruckner fehlen die Bogen.

Es erhebt sich die Frage, wie weit Bruckner die Fassung Löwes autorisiert hat. Erlaubte er nicht die Aufführung? Also war er damit einverstanden. So deduzieren die Gegner der notengetreuen Instrumentation. Man hat zu bedenken, daß der bescheidene, welt- und betriebsfremde Bruckner es kaum riskiert hätte, seinem Freund und Protektor Löwe dreinzureden. Außerdem hört man von Ohrenzeugen der ersten Bruckneraufführungen, daß die Musiker den Autor bestürmten, hier eine Stimme zu ändern, weil sie zu schwer zu spielen war, dort Blech wegzunehmen, weil es nicht „klänge" usw. Bruckner war nicht der Mann, um zu widersprechen. Er war froh, daß er überhaupt gespielt wurde. Und selbst wenn er die Retuschen gebilligt hätte – man sah, daß es sich um weit mehr handelte als um „Retuschen" –, selbst dann wäre objektiv damit noch gar nichts erwiesen, Jeder Einsichtige wird einem Künstler vom Genie und von der Naturkraft Bruckners zubilligen, daß er, namentlich am Ende seines Lebens, wohl imstande war, seine Ideen so zu fixieren, wie er sie erdacht hatte. Sollte er auf Proben gewisse Änderungen der Instrumentation wirklich für notwendig befunden haben – auch der erfahrenste Musiker kann aus dem lebendigen Klang immer noch Anregungen gewinnen, – so wären noch lange nicht die strukturellen Eingriffe gerechtfertigt, die

Löwe in der Tat vorgenommen hat. Die kleinen Schattierungen, vor allem im ersten Satz sind zum Teil unwesentlich. Aber wenn Löwe z. B. im Takt 10 und 9 vor Y die Streicher plötzlich zwei Takte zwischenschaltet, nur weil ihm der Übergang vom Holz zum Blech nicht zusagt, so ist dies keine Retusche mehr, sondern eben ein Eingriff. Nur eine Zeit, in der sich der Interpret zum selbstherrlichen Richter über das Werk aufgeschwungen hatte, konnte derartige Dinge auf die leichte Schulter nehmen.

Hier sind wir bei dem prinzipiellen Punkt der Angelegenheit. Bei der Frage der „schöpferischen" Nachgestaltung. Denn um diese im weitesten Sinn handelt es sich bei Löwes Einrichtung. Die Publikation der originalen Neunten liefert einen überzeugenden Beweis für die Notwendigkeit der musikalischen Werktreue. Jeder, der beide Fassungen gehört hat, wird sich für das Original entscheiden müssen, einfach, weil es „brucknerischer" ist. (Die Berliner Erstaufführung der originalen „Neunten" war Eugen Jochum und der Funkstunde zu danken.) Vor einiger Zeit führte Klemperer in Berlin die Achte und später die Fünfte auf. Er verzichtete dabei auf die freizügige Nachgestaltung, er änderte nicht alle Augenblicke das Tempo. Er musizierte ganz schlicht und natürlich. Der Eindruck war überwältigend. Die viel zitierten Längen Bruckners waren plötzlich verschwunden. Man erkannte, daß die flexiblen „Übergänge" gar nicht notwendig sind. Die Musik Bruckners hat einen viel natürlicheren Atem als die meisten ihrer „Nachdichter". Jetzt kommt die originale Fassung einer Partitur heraus, und man stellt staunend fest, daß so und so viele Tempo- und Vortragsnuancen überhaupt nicht vom Autor stammen. Erst der Interpret hat sie hinzugesetzt. Wer Ehrfurcht vor dem schöpferischen Dokument hat, muß die Eigenmächtigkeiten des Interpreten mißbilligen. Eine Partitur ist etwas Unantastbares, weil sie den Willen des Autors darstellt. Der Interpret hat sich diesem Willen zu beugen. Er hat nicht zu zaubern, sondern zu dienen. Es ist an der Zeit, daß die Dirigenten wieder bescheiden werden und das respektieren, was in den Noten steht. Das lehrt der Fall Bruckner. Es ist übrigens auch nicht wahr, daß die Wagnerzeit, wie es oft heißt, diesen „freizügigen" Interpreten fordere. Man denke an Karl Muck, den reinsten Sachwalter des Wagnerschen Erbes. Man denke an Toscanini. Diese Dirigenten sind nicht zuletzt deshalb so groß, weil sie Fanatiker der Notentreue sind.

Das Geigenschulwerk

Hans David

Lehrmaterial für den Violinunterricht scheint in ausreichender Menge verfügbar. Dennoch fehlte der lebendigen Unterweisung bisher wichtiger Stoff. Die üblichen Violinschulen sind vorzugsweise oder ausschließlich nur instrumentaltechnisch interessiert. Ihr zumeist nicht einmal bewußt erfaßtes letztes Ziel ist, Virtuosen heranzuziehen. Man meinte wohl, da es nur eine Technik des Violinspiels gäbe, müsse sich jeder, der das Instrument beherrschen wolle, jener Gesetzmäßigkeit des Fortschreitens unterwerfen, die sich eben aus den materialen Voraussetzungen ableite. Dementsprechend wurde der Laie den gleichen dornenvollen Weg geführt, den der angehende Virtuose zu durchschreiten hatte; solange Zeit, Geld und Geduld langten, eiferte der beflissene Schüler einem Ideal nach, das für ihn doch prinzipiell unerreichbar blieb. Die Liebe zur Musik mußte sich allein durchsetzen, und wenn der Schüler ein wenig zu musizieren oder gar zu gestalten

lernte – wie selten findet man beides sogar bei „fertigen“ Geigern! – dann war es das persönliche Verdienst eines Lehrers, der selbst über die Schulen hinausgewachsen war. Man hat die Bedenklichkeit des früheren Verfahrens längst eingesehen. So versucht die moderne Geigenstunde, das handwerkliche Streben aus seiner Isolierung zu lösen. Der Laie soll nicht erst ausschließlich üben und dann, mit einer grundlegenden Wendung, zum „spielen“ übergehen; sondern er soll musizierend sich bilden. Solche Zielsetzung erfordert reichhaltigen Musizierstoff, eine große Fülle von künstlerisch vollwertigem Material, das bereits dem Anfänger erfaßbar ist und an dem Spielfreude, Geschicklichkeit, Gestaltungsfähigkeit in gleicher Weise sich bilden können. Ansätze zeigten sich, insbesondere in Ausgaben alter Musik; aber sie blieben bisher vereinzelt, ohne systematische Verknüpfung und stellten so den Lehrer vor die schwierige, ja zumeist für den einzelnen unlösbare Aufgabe, aus der Summe der vorhandenen, noch dazu höchst ungleichwertigen Ausgaben einen Lehrgang selbst zusammenzustellen.

Die angedeutete Lücke ist nunmehr geschlossen. Erich Doflein, bekannt durch seine vorbildlich aufbauende Arbeit am Musikseminar der Stadt Freiburg, hat gemeinsam mit seiner Frau, der Geigerin Elma Doflein, eine „Sammlung von alten und neuen Spielstücken, Liedern und Tänzen für eine und zwei Violinen“ geschaffen, die, als „Geigenschulwerk“ bezeichnet, einen idealen Lehrgang des Violinspiels bedeutet. Die Anlage folgt, durchaus systematisch, den technischen Unterrichtsbedingungen; indem nicht Übungen, sondern stets ausschließlich Stoff zum Musizieren – mit eingefügten Erfindungsübungen – geboten wird, schließt sich die Gefahr eines lediglich artistisch-technischen Fortschreitens von selbst aus. Die bisher erschienenen drei ersten Hefte – jedes im Umfang etwa 50–60 Seiten Notenformat – beschränken sich auf die erste Lage. Das erste der Hefte verwertet ausschließlich die Durtonart; es beginnt, unter Berücksichtigung der Tonika-Do-Methode, mit Musik in fünf Tönen, erweitert den Umfang schrittweise bis zur Oktave, führt verschiedene Tonarten, Rhythmen, Strichweisen ein; das zweite Heft, als teilweise gleichzeitig benutzbares Gegenstück zum ersten gedacht, schließt moll-Tonarten und weitere rhythmische Fortschritte an, das dritte b-Tonarten sowie nochmals schwierigere Rhythmen und Stricharten. Das vierte Heft soll Lagenstudien, ein fünftes abschließende Zusammenfassungen bieten. Ausgegangen wird von einfachsten Vorbedingungen; sobald der Schüler Geige und Bogen zu halten und auf einer der Saiten die Finger zu setzen vermag, kann man ihn zur Musik selbst führen. Dann wird stufenweise fortgeschritten; mit erstaunlich genauem und fruchtbarem Feingefühl wird jede nur irgend bedeutsame musikalische Erscheinung belegt und damit zugleich technisch erschlossen. So begegnen uns im Gebiet allein des Rhythmischen etwa Stücke zum Hineinspielen in Achtel, Pausenstücke verschiedener Art und Schwierigkeit, Synkopensätzchen, Musik mit Rhythmuswechsel usw.; man mag an solcher Erwähnung ablesen, wie viel weiter und reicher hier dem Lernenden schon auf frühester Stufe Musik sich darstellt. Tatsächlich gibt das Geigenschulwerk eine vollkommen ausreichende Grundlage für den Anfangsunterricht durch längere Zeit; zugleich ermöglicht die Reichhaltigkeit des Materials mannigfache Abwechslung im Aufbau des Lehrgangs, ja eine eigentlich individuelle Behandlung der Schüler oder Klassen.

Wie war die Ausfüllung eines solchen Rahmens möglich? In doppelter Hinsicht wurden neue Wege eingeschlagen. Zunächst ist alte Musik, Musik insbesondere des

17. und frühen 18. Jahrhunderts weitgehend herangezogen. Gewissenhaftes und umfassendes Suchen hat aus Sammlungen zweistimmiger Musik und Duettbüchern sowie insbesondere aus frühen Violinschulen zahlreiche Stücke erschlossen, die durchaus vollwertige Musik bedeuten, verhältnismäßig leicht zu erarbeiten sind und dem Lehrgang vorzüglich sich einordnen. Verschiedenartige Stile sind bewußt einander entgegengestellt; so wird im Lernenden zugleich ein Empfinden für die Eigengesetzlichkeit der Musik verschiedener Zeiten und für die Notwendigkeit unterscheidender Interpretation geweckt. Ferner ist die Musik der Gegenwart weitgehend in das Geigenschulwerk einbezogen. Wie die klärende Betonung der Besonderheiten etwa von Rhythmik und Tonalität alter Musik den Zugang zu den Werken fernerer Vergangenheit öffnet, so werden dem Schüler in vorsichtigstem Fortschreiten die klanglichen und bewegungsmäßigen Eigenheiten moderner Musik vertraut gemacht. Solche Aufgabe war nur zu lösen durch engste Zusammenarbeit zwischen Herausgeber und schaffenden Musikern der Gegenwart. Hieraus erwuchs der wohl wesentlichste Wert des Werkes. Hindemith, Bartók, Orff haben zahlreiche Stücke für zwei Geigen beigetragen, durchweg Sätze, die eine festgelegte pädagogische Situation voraussetzen und von ihr aus weiterleitend je ein besonderes neues Moment in den Gesichtskreis des Schülers rücken. Die Idee, in solcher Weise dem Anfänger und Laien moderne Musik zwanglos zugänglich zu machen, ist originell und vorzüglich; das vorliegende Ergebnis beweist zugleich, daß der notwendige Zwang die Phantasie der Komponisten keineswegs beengt hat. Die einzelnen Stücke sind eigentlich durchweg nicht nur lehrreich, sondern höchst reizvolle kleine Kunstwerke; es ist erstaunlich und ein beachtenswerter Beweis für das Können der mitarbeitenden Künstler, wie in diesen kleinsten Formen immer wieder die Musizierfreude, die Gestaltungskraft, ja die Eigenart des Schaffenden sich ausprägt. Das Material wird ergänzt durch zahlreiche gediegene und pädagogisch fruchtbare Stücke insbesondere von Lilli Friedemann, M. Seiber und Erich Doflein selbst; insgesamt ergibt sich ein Bild von solcher Vielfältigkeit und Vollständigkeit, wie man insbesondere angesichts eines ersten Versuchs auf einem im Prinzip neuen Gebiet schwerlich hätte erwarten dürfen.

Das Geigenschulwerk beansprucht keineswegs, zum alleinigen Unterrichtsstoff erhoben zu werden. Die Absicht war zunächst, eine in jeder Beziehung vollwertige Materialsammlung zu schaffen, aus der der Unterrichtende beliebig gewählte Ausschnitte verwerten mag. Darüberhinaus ersetzt das Werk durch die systematische Anlage eine eigentliche Violinschule und weitgehend auch Etüdensammlungen. Technische Einzelübungen hingegen werden in jedem Fall zum Studium des Schulwerks hinzutreten müssen. Um das musikalische Programm nicht zu belasten, sind in die Veröffentlichungen Übungsvorschläge nicht aufgenommen; wo der Schüler einer handwerklichen Hilfe oder Festigung bedarf, sollte der Lehrer oder der Schüler selbst die entsprechenden Übungen erfinden. Andererseits läßt sich naturgemäß der im Schulwerk gegebene Unterrichtsstoff nach der Seite der lebendigen Musikübung zwanglos erweitern. Der Inhalt des Schulwerks würde an sich genug Hinweise, wo Musik verwandter Art zu finden sei, enthalten. Indessen die Quellen der älteren Stücke für Geigen allein sind zumeist nur dem Wissenschaftler, nicht aber im Neudruck zugänglich, und laiengemäße moderne Musik solcher Besetzung war bisher fast überhaupt nicht veröffentlicht worden. Darum wurde gleichzeitig mit dem

Schulwerk eine Sammlung „Spielmusik für Violine" geschaffen, in der Musik für Haus und Schule ohne pädagogisch bestimmte Folge bereitgestellt wird. Diese zweite Sammlung, von der bisher acht Hefte (zu 16–24 Seiten), durchweg mit Musik für zwei Geigen, erschienen sind, ist stofflich geordnet; sie ergibt eine vortreffliche Ergänzung zum Schulwerk, ohne doch in der Verwendung an jenes gebunden zu sein.

Die „Spielmusik für Violine", herausgegeben ebenfalls von Erich Doflein, umschließt zwei Reihen, eine alter und eine neuer Musik. – In der ersten Reihe werden zunächst mit zusatzfreien Ausgaben – lediglich einige Phrasierungs- bzw. Strich-Hilfen sind aufgenommen – zwei fast völlig vernachlässigte Typen des Musizierens wiederbelebt, das instrumentale Bicinium der Zeit um 1600 und das Duett des beginnenden 18. Jahrhunderts. Die Biciniensammlung ergänzt Beispiele aus dem Schulwerk durch zwanzig für zwei Geigen eingerichtete zweistimmige Fantasien, bisher zumeist nicht bekannte Stücke herrlichster Art, in denen zugleich tiefsinnige Gestaltungsaufgaben sich darbieten; melodisch weitgespannte Prägungen von Lupachino, phantasievolle, nur aus einer bedenklichen englischen Neuausgabe bekannte Programmstücke von Thomas Morley, reizend bewegliche Gebilde von Gastoldi verdienen besondere Erwähnung. Die Duettensammlung weiterhin, die gleichfalls an den Inhalt des Schulwerks unmittelbar anknüpft, erschließt fünf Sonaten und Suiten französischer Meister; die wohlklingenden und auch kontrapunktisch wertvollen Stücke, unter denen eine Sonate und Suite von Corrette hervorragen, ergeben eine wirksame Vorschule auf das Spiel von Bach und Händel, Couperin und Rameau. – Die Spielmusik der Modernen wird durch ein Heft leichter Stücke von Hindemith eröffnet, das Beiträge zum Schulwerk zusammenfaßt. Ein zweites Heft bietet ein kanonisches Vortragsstück und kanonische Variationen, ebenfalls von Hindemith, einfallreiche lebendige Musik, wertvollste Weiterführung einer Regerschen Idee. Zwei weitere Hefte sind ungarischen Komponisten vorbehalten. Das erste von ihnen enthält Beiträge von Bartók, Seiber, Kadosa, die wiederum zum größten Teil dem Schulwerk entnommen sind, das andere neben unbeschwerteren Duetten von Kadosa und Jemnitz eine höchst bedeutende Folge von eindrucksvollsten Stücken Bartóks über Volkslieder und Tänze. Ein Heft „Inventionen und Fugen" vereinigt moderne kontrapunktische Studien, unter denen sich famose Fugen von Hindemith (aus dem Schulwerk) und Fortner finden. Eine weitere Zusammenfassung „Klang und Rhythmus" stellt einige kraftvoll überzeugende Sätze von Orff und weitere Stücke von Hindemith (wohl sämtlich aus dem Schulwerk) nebeneinander; dazu kommen Einzelstudien, eine etwas abseitige „Pfingstmusik" von Hermann Reutter und eine begabte Suite von Helmut Bornefeld. Weiterer Ausbau der Sammlung ist geplant und erwünscht; immerhin ermöglichen bereits die bisher veröffentlichten Hefte nicht nur ein bisher in solchem Umfang völlig undenkbares Musizieren zweier Geigen, sondern auch weitgehende Einbeziehung neuer Musik in den Geigenunterricht und, in Verbindung mit dem Schulwerk, wesentliche Umstellung der Unterrichtsmethoden. Es kommt hinzu, daß die Beschränkung aller Veröffentlichungen auf Instrumente gleicher Tonhöhe und die besondere Art vorzugsweise der im Schulwerk dargebotenen Sätze chorische Ausführung als denkbar erscheinen läßt; dementsprechend eignet sich das neue Material vorzüglich auch für Gruppenunterricht, eine Tatsache, die insbesondere für Spielkreise und Schulen von höchster Bedeutung ist.

Rundfunk Mechanische Musik

Musikkritik und Tonfilm

Leonhard Fürst

Nach nahezu vier Jahren falscher Spekulationen um den Tonfilm herum machen sich Kräfte bemerkbar, die heillose Verwirrung lösen zu helfen, in die sich die Filmindustrie mit der Erfindung des Synchronismus von Bild und Ton eingesponnen hatte. Die Industrie hatte kein Mittel gescheut, diese technische Neuerung populär zu machen und sich grober Geschmacklosigkeiten nicht geschämt, die zurückweichenden Massen der Kinobesucher aufzuhalten. Daß mit einer solchen Taktik der nach Außen hin allzu auffällig betonten „Kulturmission“ des Films nicht zu genügen war, bewiesen eindeutige künstlerische und finanzielle Zusammenbrüche, die nicht ausschließlich der Tobis zur Last gelegt werden können. Mit einiger Genugtuung wittert man die frische Luft, die während der laufenden Filmsaison eine wohltuende Hebung des Niveaus erhoffen läßt.

Soweit dieser Fortschritt im Literarischen liegt, in einer stofflichen Neuorientierung, muß man den größten Anteil einem Verdienst der kulturpolitisch eingestellten Presse überlassen, die, wenn sie auch zeitweise in einem politischen Credo verebbte, durch die Wertung sozialer und ethischer Ideen eine Entscheidung mit herbeigeführt hatte. Da diese Art der Kritik mehr erreichte als eine ausgesprochene Fachkritik vermocht hätte, so kann ihr Verdienst um die tastenden Versuche einer neuen Kunstform nicht genug hervorgehoben werden.

Nachdem wir nun immerhin eine gewisse Auswahl des Stoffes erreicht haben, als Film mitunter schöne Bilder sehen und Musik hören, die uns manchmal sogar zu guter Laune verhilft, da wir aber immer noch die Einheit von Optischem und Akustischem vermissen, macht sich stark das Bedürfnis nach einer fachlichen Filmkritik geltend, die hier wegweisend eingreifen und die theoretischen Voraussetzungen einer Dramaturgie des Tonfilms aufbauen könnte, aus Erkenntnis und Wertung besonders geglückt erscheinender Leistung.

In dem Hin und Her der Bemühungen um eine theoretische Durchdringung des Tonfilms und auf dem Wege zu einer fachlichen Filmkritik ist es auffallend, daß niemals der Versuch gemacht wurde, den Musikkritiker in den Austausch der Meinungen mit hineinzuziehen. Der mit den Arbeitsmethoden und Ergebnissen der Tonpsychologie, Akustik, Ästhetik usw. vertraute Musikwissenschaftler könnte hier wohl produktivere Arbeit leisten als der schwerer bewegliche Kapellmeister, der nur zu leicht geneigt ist, den Tonfilm und seine Musik auf die Ebene des Theaters oder Konzerts zu projizieren. Allerdings ist mir auch kein Fall bekannt in dem einer der Musikreferenten sich mit besonderer Begeisterung der durch den Tonfilm aufgezeigten Probleme angenommen hätte. Vielleicht weil in diesen Kreisen das Kino prinzipiell als Theater der geistig

Minderwertigen angesehen wird, hat keiner von ihnen den Versuch gemacht, positiv auf das Niveau einzuwirken, obwohl er dazu die Pflicht gehabt hätte. Im allgemeinen aber beginnt langsam, die Meinung sich jetzt durchzusetzen, daß die Arbeit am Tonfilm auch von dieser Seite, von der musikwissenschaftlich fundierten Musikkritik anzufassen sei. Der Maßstab der Wertung, der im Tonfilm noch fehlt, muß auf diese Weise geschaffen werden; denn geläufige und gültige Begriffe, mit denen der Musikkritiker zu arbeiten gewohnt ist, gibt es in diesem Fall noch nicht. Wir können vorläufig nur anhand des bereits vorhandenen Materials auf analytischem Wege mit den Methoden der Psychologie, Musikwissenschaft (deren sogenannten Hilfswissenschaften überhaupt), die Elemente herausarbeiten, die durch die Synthese Grundlagen für künstlerisches Arbeiten ergeben. Dabei kommen wir zu Problemen, die mit denen der Musikwissenschaft und Tonpsychologie wieder zusammenfallen. Derartige Untersuchungen gehören zwar in die Institute unserer Universitäten; da diese aber (mit einer Ausnahme) immer noch um dieses Gebiet sich herumdrücken, ist es wohl besser, eine wissenschaftlich orientierte Kritik versucht, die sich ergebenden Probleme einer Lösung näherzubringen, als daß sie im Schema der Konservatorien erstarren. Was aber die Musikkritik, wie die musikalische Publizistik im allgemeinen, nicht hindern darf, die Aufnahme des Tonfilms und der durch ihn bedingten zahlreichen allgemeinen und speziellen Probleme in wissenschaftliche Institute zu erwirken; denn es handelt sich nicht nur darum, die Filmproduktion zu beinflussen und das Publikum zu führen, sondern den Dramaturgen, den Komponisten, den Regisseur, alle an der Filmarbeit Beteiligten, für die Bedingungen einer neuen Kunstform zu erziehen.

Die Voraussetzung für weiteres Arbeiten ist die Erkenntnis von der Bedeutung der Ausdrucksmittel, insbesondere der Musik, in den bisher voneinander unterscheidbaren Gattungen des Tonfilms, dann, in Verbindung mit der Untersuchung der Beziehungen zwischen den optischen und akustischen Ausdrucksmitteln, die Fixierung der musikalischen Gestaltungsprinzipien. Erst dann ist es möglich, das zu definieren, was man in anderen Fällen mit „Materialbestimmtheit" bezeichnet hat. Und erst dann sind die Grundbedingungen vorhanden, um eine Ästhetik des Tonfilms zu formulieren oder den Beweis zu führen, daß der Tonfilm als Kunstwerk keine Berechtigung hat. Damit ergeben sich die ständig angestrebten Grenzen zwischen Bühne und Film von selbst.

Wenn im Folgenden nun versucht werden soll, möglichst gedrängt die gegenwärtige Situation des Tonfilms zu umreißen, so scheint mir das zweckmäßiger zu sein, als ein einziges Problem aus dem großen Komplex herauszugreifen. Denn hier läge zuvorderst die Notwendigkeit, erst die Anfechtbarkeit der Begriffe zu beweisen und damit wieder Diskussionen über ihre Definitionen zu entfesseln. Aus diesem Grunde soll es auch unterlassen werden, ein ausgedehntes Literaturverzeichnis anzuführen. Diese Hinweise, wie auch solche die Terminologie betreffend, müssen Einzeldarstellungen vorbehalten bleiben.

Wie die Darstellungsmittel jeder körperlichen Ausdruckskunst, lassen sich die Ausdrucksmittel des Films: Mimik und Gestik, die bereits im stummen Film – durch die Möglichkeiten der Kamera! – zu selbständigem Ausdruck reiften, in ihrem Keim auf ein aus Körperbewegung und Lautgebung bestehendes primitives Gesamtkunstwerk zurückverfolgen. Diese „musische Urkunst", die wir noch bei einigen Naturvölkern finden,

resultiert also aus zwei Komponenten: der motorischen und der emotionellen. Die Einheit der künstlerischen Form wird erreicht durch den Rhythmus, der – als geistiges Prinzip – an Wahrnehmungsinhalte gebunden ist; er kann in unserem Fall objektiviert werden im Bildgeschehen und in der Musik. Je nach der Betonung einer der beiden vorher erwähnten Komponenten weisen die Gattungen des Tonfilms eine Anlage nach optischen oder akustischen Prinzipien auf, sodaß also in einem Fall die Wirkung auf einer ergänzenden Funktion der Musik oder des Wortes (oder beider), im andern des Bildes beruht. Die mögliche kontrastierende Behandlung beider Komponenten ändert nichts am Prinzip der – positiven oder negativen – Beeinflußung der Illusion und der Lenkung der Assoziation zu Vorstellungen, die durch eine der beiden Komponenten geweckt wurden.

1. Die Musik im stummen Film.[1]) Der Faktor Musik ist hier zwar unbestritten, jedoch seine Bedeutung noch nicht restlos geklärt. Auch heute noch, wo der stumme Film offiziell als überwunden gilt, ist es nicht überflüssig sich damit zu beschäftigen, denn einmal ist der stumme Film als Kunstform psychologisch und ästhetisch einwandfrei fundiert, zum andern bedient der Tonfilm sich stellenweise seiner Möglichkeiten. Die auffallende Hilflosigkeit und Willkür, mit der man in solchen Fällen mit der Musik verfährt, zwingt nochmals zu einer kurzen Betrachtung.

Über die Musik beim stummen Film äußern sich Balázs und Arnheim, denen wir die bedeutendsten Arbeiten auf diesem Gebiet verdanken, sehr skeptisch und im Prinzip ablehnend. „Die Filmmusik war an sich kaum mehr als eine schlechte Angewohnheit“ meint Arnheim, „denn wer öfter Filme ohne Begleitmusik gesehen hat, weiß, daß man sich sehr schnell daran gewöhnte und die Musik keineswegs vermißte“. Aber wenn sie schon da sein muß, so liegt es in ihrem Wesen, „daß sie nicht in den Handlungsablauf eingegliedert sein darf, sondern aus einer streng abgetrennten Sphäre von außen an ihn herangetragen sein muß.“

Bei der Behandlung dieser Frage von der Notwendigkeit der Musik im Stummfilmprinzip müssen wir uns von vorneherein über gewisse geläufige, in Filmzeitungen stets wiederkehrende Schlagworte von ihrer Funktion, wie „die fehlende dritte Dimension zu ersetzen“, „die Leere zwischen den Gestalten zu überbrücken“, „den Kontakt zwischen Publikum und Leinwand herzustellen“, hinwegsetzen. – Nach Arnheims Ansicht bliebe also die Musik auf ein positives Zusammenwirken von Optischem und Akustischem beschränkt, im Sinne einer Steigerung der Aufnahmefähigkeit. Arnheim ist viel zu musikalisch, um eine untergeordnete Beteiligung der Musik an den psychologisch vollkommenen Ausdrucksmitteln einer optischen Kunstform zuzulassen. Doch kann es nicht verborgen bleiben, daß in der von ihm kritisierten optischen Montage „Freude“ aus einem Film Pudowkins gerade die Aufgabe der Musik gewesen wäre, den Stimmungsinhalt der Freude wiederzugeben, den voll auszudrücken kein optisches Gestaltungsmittel in der Lage ist.

---

[1]) Hier soll auf die Literatur über die filmischen Gestaltungsmittel hingewiesen werden, da nur von den Möglichkeiten der Kamera und des Schnittes aus eine Bearbeitung der einzelnen Fragen möglich ist. R. Arnheim, Film als Kunst. 1932. – B. Balácz, Der sichtbare Mensch. Und: Der Geist des Films. Beide 1930. – W. Pudowkin, Filmregie und Filmmanuskript. 1928. – Ferner: L'Art Cinématographique, 6 Bde., Paris 1929. – Auch Seeber & Mendel, Der praktische Kameramann. 2 Bde. 1927.

Die Musik selbst aber wird nicht zur überflüssigen Beigabe, sondern zu einer wesentlichen Komponente des Filmkunstwerkes. Sie hat mit der Musik bestehender Kompositionsformen nichts gemein als lediglich das Material des Klanges. Ihr Inhalt wird von der optischen Einstellung und deren Funktion im Gesamtverlauf bestimmt, ihre Form von der Montage. Damit ist allerdings die Grundlage der musikalischen Form, im Sinne bisheriger Kompositionstechnik, für den „stummen" Film und für die Anwendung dieses Prinzips im Tonfilm unbrauchbar geworden.

2. Die Musik im Tonfilm. Überblicken wir die Produktion, die man uns in Deutschland seit der Konzessionierung des Tonfilms vorgeführt hat, so wäre es ungerecht, wollte man nicht aus einzelnen Filmen – und hätten sie einen noch so üblen Gesamteindruck hinterlassen – das herausfinden, was Ansätze bot zur Weiterarbeit in gleicher Richtung. Sieht man ab von den Superlativen der Reklame, so bleibt immerhin das Positive einiger Fälle als Baumaterial für die Stufen einer Entwicklung. Andererseits erwiesen sich manche „Bestandteile", die seinerzeit eine wohlwollende Beachtung erfuhren, weil auf die Ebene des Theaters bezogen, als für den Film unbrauchbar.

a) Musik als Requisit des Sprechfilms. Die einfachste, um nicht zu sagen primitivste Form der Tonfilmmusik wucherte lange Zeit selbstherrlich als „Einlage" ohne versuchte optische Auflösung, ohne jede Bedeutung für die Handlung. Es ist jedoch möglich, Lieder, Chansons, Tänze usw. in optischer Gestaltung zur Milieuschilderung oder zur Charakterisierung einzelner Personen oder Gruppen zu verwenden, wobei (wie überhaupt im Tonfilm) gerade der Asynchronismus sich als ein bedeutendes Darstellungsmittel erweist. Reicher in ihrer Anwendung und auf künstlerisch höherer Stufe finden wir

b) die Musik als dramaturgischen Faktor. Sehr einfach und harmlos, aber zum ersten Male angewandt war die Musik als konstruktives Element in dem äußerst populären und originell gemachten Film „Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt". Der gesuchte, gefundene, verlorene und schließlich doch wieder gefundene Walzer, um den die Handlung sich rankt, ist der Kernpunkt einer reinen Tonfilmhandlung, eines von vorneherein akustisch erlebten Stoffes. Künstlerisch verfeinert und psychologisch vertieft war die Musik als Triebkraft erst in dem Film von Paul Czinner „Der träumende Mund", während sie in dem Marlene Dietrich-Film „X 27" noch zu sehr Tonkulisse blieb.

Die Möglichkeiten bestehender Kompositionen, musikalischer Kunstwerke, sind noch nicht genügend ausgewertet. Dabei geht von ihrem Werte auch in filmischer Gestaltung nicht das Geringste verloren; im Gegenteil, ich glaube, das Beethovenkonzert hat noch nie so aufnahmebereite Hörer gefunden, wie sie das Publikum dieses Bergner-Films vereinigte (— auf Kosten einer barbarischen Zerschneidung des Stückes. Die Schriftl.) Die Bildgestaltung (fast könnte man hier von einer weiteren Stimme im Sinne der musikalischen Form sprechen) hat den akustischen Eindruck intensiviert ohne vom Bildvorgang abzulenken, ohne die Handlung zu unterbrechen. Dieser Tonfilm war ein deutlicher Beweis dafür, daß die Gestaltungsmittel der Kamera in eine sinnvolle Beziehung zur Musik gesetzt werden können, wenn auch die Bildmontage aus der musikalischen Form noch unter der technischen Schwierigkeit des Tonschnittes leiden muß.

c) Der „Schlager"-Film und die Tonfilmoperette, bisher die publikumswirksamsten Gattungen des Tonfilms, gingen den Weg weiter, der mit den „Zwei Herzen im Drei-

viertel-Takt" vielversprechend gewesen war. Die vollkommenste filmische Verarbeitung einer Komposition, wie sie René Clair in „Sous les toits de Paris" erreichte, steht heute noch auf einsamer Höhe. Wenn es seinen Nachfolgern und weniger glücklichen Nachahmern nicht möglich war die musikalische Kleinform zu erhalten, um sie durch die Ausdrucksmittel der Kamera und der formbildenden Montage zu einer musikalisch-filmischen Großform zu erweitern, wenn es ihnen nicht gelang, diese Einheit von musikalischem und Bildrhythmus zu erreichen, so glaubten sie zu einer neuen Kunstform vordringen zu können, wenn sie Musik auf Musik häuften und das Ganze dann Tonfilm-Operette nannten.

Daß es ein musikalisches Filmlustspiel geben kann, ist sehr wahrscheinlich, wenn man die versteckten Ansätze dazu in René Clairs „Million" und in einigen Ufa-Filmen („Die Drei von der Tankstelle", „Der Kongreß tanzt", „Quick", „Ich und die Kaiserin") näher untersucht. Aber die erdrückende Quantität der Schlager in den zahllosen minderen Tonfilmoperetten erschweren eine Übersicht, behindern eine Entwicklung und ersticken eine freie Entfaltung der Mittel im Keim: sie forcieren so ein monströses, aber sehr kurzatmiges Gebilde.

Eine mehr eindeutige Linie läßt die Dramaturgie der Tonfilmoperetten erkennen, worin aber die Tendenz nach einer musikalisch-filmischen Form nicht so sehr hervortritt wie die Anlehnung an das Theater und so, weil sie wortlogischen Prinzipien folgt, in die Gefahr formaler Unklarheit gerät.

3. Der Musikfilm. Die reinste und bisher die einzige Gattung des Tonfilms, ein Kunstwerk mit eigenen Gesetzen, zeigt sich in den Tonfilmgrotesken der Micky-Maus, in Fischingers Bewegungsstudien und in den Möglichkeiten der Gestaltung von Bildassoziationen aus der Musik.[1] – Diese kleinen Kunstwerke, die man häufig als „abstrakte" Filme bezeichnet, haben nicht nur für sich allein ästhetische Bedeutung, sollen auch nicht nur „Studien" bleiben, sozusagen Etüden für die Erziehung zur Aufnahme und zum Verständnis des tonfilmischen Kunstwerkes; auch innerhalb dessen können sie zu künstlerischer Bedeutung gelangen. Ähnlich wie man in der Oper Arie, Rezitativ, das Lied verwendet, oder wie Hindemith im „Cardillac" aus den musikalischen Spannungen und Lösungen einer Passacaglia die dramatisch-psychologischen der Katastrophe erstehen läßt, in einem ähnlichen Sinne wären die Kleinformen des „Musikfilms" als Funktionen des Tonfilms anzuwenden.

Grundsätzlich gleichbleibend für sämtliche bisher sinnfällig gewordenen Möglichkeiten des Tonfilms sind die Probleme des Klanges, der Klangwirkungen und der Instrumentation in ihrer Beziehung zum Mikrophon, variabel die Formprobleme und ihre Beziehung zu den optischen Ausdrucksmitteln.

Neben den zahlreichen noch offenen und ständig sich neu ergebenden speziellen Fragen, bleiben besonders für den Musikkritiker ein paar allgemeine Aufgaben, die er erfüllen kann, ohne erst die Filmtechnik studiert zu haben. Er möge mithelfen, um zu verhüten, daß in Zukunft die sogenannten Kulturfilme von exotischen Völkern unter peinlicher Meidung von Ergebnissen der vergleichenden Musikwissenschaft, mit einem

[1]) Ich möchte mich hier nicht wiederholen, sondern auf einen älteren Aufsatz „Filmgestaltung aus der Musik" (Melos XII, 1) verweisen, in dem die spezielle Gattung des Musikfilms breiter ausgeführt wurde.

feschen Salon-Foxtrott in dem Prädikat „belehrend" oder „volksbildend" den Anlaß für überflüssige' Verbreitung sehen. Er möge uns auch davor bewahren, daß in der Serie der pseudobiographischen Tonfilme aus der Musikgeschichte, die mit „Schuberts Frühlingstraum" begann und nun mit „Beethoven und die Neunte" und einem Richard Wagner-Film fortgesetzt werden soll, schließlich auch einmal ein „Friedemann Bach" auftaucht, oder ein Quantz-Film, vielleicht unter Verwendung alter Requisiten mit dem Titel „Der Flötenlehrer von Sanssouci", womöglich noch mit der Musik eines unsrer „beliebten" Schlagerkomponisten.

Ausschnitte

Stichproben aus Zeitschriften

Hanns Gutman

Wagner ist das große Thema aller in- und ausländischen Zeitschriften, die man jetzt in die Hand bekommt. Eine Flut konventioneller Redensarten breitet sich über das Druckpapier. Auch da, wo die Beiträge interessanter sind, bleiben sie zumeist in Spezialitäten stecken, in der Bekanntmachung von Briefen und anderen Dokumenten. Fast gänzlich fehlt, was doch der einzige ernsthafte Sinn dieser Jubiläumsfestivitäten sein könnte: die prinzipielle Auseinandersetzung. Darum, weil er nämlich in diese Richtung zielt, soll hier ein Artikel Paul Bekkers aus dem Wagnerheft der Musik zitiert werden. Alles, was dieser kluge Denker formuliert, reizt zum Nachdenken, auch dann, wenn es anfechtbar ist wie diese Wagnerbetrachtung. Schon ihre Überschrift „Der Weg zum Wagner-Mythos" enthüllt die gefährliche Neigung, mit den Mitteln des Verstandes mythischen Unklarheiten das Wort zu reden. Bekker erörtert, ob und inwieweit die Beschäftigung mit den Lebens- und Erlebenstatsachen eines Schaffenden nötig ist zur Erkenntnis seiner Werke. Wir pflichten ihm bei, wenn er die Leidenschaft dieser Seelenschnüffelei als unproduktiv und unwürdig ablehnt. Aber er fährt fort:

> „Wir brauchen nicht die Erkenntnis und Erforschung dieser Dinge, wir brauchen ihre Nichtkenntnis, die Einsicht von ihrer Unwichtigkeit. Diese Einsicht tut not, damit wir über alles Irdische hinweg zu dem gelangen, was der geniale Schaffer dieses Erlebnistypes als einziges Denkmal seiner selbst über das Werk hinaus hinterlassen hat: seinen Mythos".

Sehr aufschlußreich, aber auch nicht minder anfechtbar ist Bekkers prinzipielle Stellungnahme zu der Frage nach den Beziehungen zwischen Erlebnis und Kunstwerk. Er möchte nämlich erweisen, daß – entgegen der herrschenden Anschauung – dieses Verhältnis immer konstant war.

> „Für die Erfassung des „Wohltemperierten Klaviers" mag es gleichgültig sein, ob Bach ein braver Hausvater war oder ein Hallodri. Für die Erkenntnis der „Phantastischen Sinfonie" aber brauchen wir doch wohl einiges Wissen von dem Menschen Berlioz? Oder etwa auch hier nicht? Ich meine: auch hier nicht . . . . Ist die Notwendigkeit oder doch Wünschbarkeit dieses Wissens an bestimmte Geschichtsperioden gebunden, so daß sie demnach erst von gewissen Zeiten ab, dann für jeden geltend eintritt? Oder gab es zu allen Zeiten zwei verschiedene Künstlertypen, von denen die einen ohne direkte Beziehung zum erlebten Lebensstoff schufen, während die anderen eben aus diesem Stoff die Schaffensimpulse gewannen?

Wanda Landowska über Interpretation

. . . Im allgemeinen besteht die Neigung, den Erlebniswert für die neuere Kunst höher, für die ältere geringer anzuschlagen. Sollte diese Ansicht nicht durch allzu geringe Kenntnis jener früheren Zeiten und ihrer Persönlichkeiten gegenüber einer allzu genauen Kenntnis der neueren Zeit veranlaßt sein?"

Auffällig, aber wahrscheinlich trotzdem zufällig ist, daß an verschiedenen Stellen gleichzeitig die Debatte über die „Interpretation" wieder aufflackert. So hat Stuckenschmidt in Heft 3 der Schweizerischen Musikzeitung in einer Studie „Der schaffende und der nachschaffende Musiker" seine These von der zunehmenden Mechanisierung der musikalischen Darstellung wieder aufgestellt. Mir scheint, daß seine Einsichten von der Wirklichkeit bisher nicht bestätigt werden, und im Augenblick weniger als je. Wie dem aber sei, so kann sich doch die zu Ende gedachte Mechanisierung der Musikdarstellung immer nur auf eine neue, bereits mechanisch konzipierte Musik beziehen. Die Frage nach der adäquaten Interpretation aller früheren Musik würde auch dann bestehen bleiben. Zu dieser Frage sollen einige Ausschnitte aus einem kennenswerten Dialog „De l'Interprétation" angeführt werden, den im Februarheft der „Revue Musicale" Boris de Schloezer mit der berühmten Cembalistin Wanda Landowska publiziert hat.

„Um den Geist eines Werkes zu realisieren, ist und bleibt das oberste Gebot, genau das zu spielen, was geschrieben steht. Es gibt kein anderes Mittel, die Gedanken des Komponisten getreu wiederzugeben. Aber ich muß feststellen, daß diese Behauptung die Mehrzahl der Virtuosen und der Hörer chokiert. Sie glauben anscheinend, es gäbe nichts Einfacheres als dies „zu spielen was geschrieben steht"; sie meinen, jeder der über eine gewisse Technik verfügt, müsse dazu imstande sein. Mir scheint, das ist ein schwerer Irrtum. Man findet, sogar unter Virtuosen von Ruf nur selten Musiker, die wirklich imstande sind, eine rhythmische Figur, mag sie noch so wenig kompliziert sein, so auszuführen, daß jeder ihrer Teile genau den Wert erhält, den der Autor ihr zugedacht hat. . . . . Um dahin zu gelangen, bedarf es vor allem einer gründlichen Erziehung, die sich auf das Studium der alten Meister stützt, welche einzig geeignet sind, uns jene Genauigkeit, jene „Sauberkeit" beizubringen, zu der unsere Virtuosen dank ihrer allzu ausschließlichen Beschäftigung mit den Romantikern verdorben sind. Wenn ich von einem Interpreten sage, er spiele „sauber", so glaube ich ihm damit das schönste Kompliment zu machen; ich beobachte aber, daß dieses Urteil oft fast als Beleidigung aufgefaßt wird".

„Zuweilen hört man die Frage: glauben Sie, daß der Autor selber Ihre Darstellung billigen würde? Natürlich besitzt im allgemeinen die Interpretation des Autors ein besonderes Interesse, sie kann uns zu aufklärenden Einblicken in sein Werk verhelfen, aber keineswegs sind wir gehalten, ihm sklavisch zu folgen. Ich entsinne mich einer Unterhaltung, die ich mit einem talentierten Komponisten der jüngeren Generation hatte. Wir sprachen von Gieseking, und seiner Debussy-Darstellung, die wir beide höchst bemerkenswert fanden. Aber mein Gesprächspartner behauptete, diese Interpretation verfälsche Debussy, und er zitierte zur Stützung seiner Ansicht das Urteil einer Persönlichkeit, die Debussy nahestand und sehr vertraut war mit der Art, wie der Meister selbst seine Préludes spielte. Ich entgegnete, daß das Urteil eines Autors, und gar erst „nahestehender Persönlichkeiten", durchaus nicht die Bedeutung eines Gesetzes habe, daß vielmehr das Werk, einmal vollendet, auch ein Eigenleben gewonnen habe".

„Was wir auch vom Virtuosen erwarten, ist nicht bloß, daß er Effekt macht, daß er uns entzückt, er muß dem Geist des Werkes Gestalt verleihen, uns seinen Sinn enthüllen, was ihm nicht anders gelingen kann, als indem er sich dem „Buchstaben" unterwirft, ob es sich um ein klassisches oder romantisches Stück handeln mag. Jeder andere Gesichtspunkt würde zu einer Anbetung des bloßen Erfolges führen, die in der Ästhetik nicht minder gefährlich ist als in der Moral. Gewiß kann es einem Pianisten, einem Dirigenten, obwohl er den Gedanken des Komponisten Gewalt antut, gelingen, uns zu überzeugen, mitzureißen; aber dieser Erfolg beweist garnichts. Wenn ein Advokat kraft seiner Beredsamkeit einen Mörder freibekommt, so ist der deshalb nicht weniger schuldig. Wie aber, so wendet man ein, kann man beweisen, daß der eine Interpret im Recht ist, indeß der andere . . . den Geist einer Komposition verrät? Letzten Endes ist es wirklich unbeweisbar. Im empfinde zum Beispiel Toscanini als „wahrhaftiger" als Furtwängler, und doch würde es mir schwer fallen, eine objektive Beweisführung dafür anzutreten".

„Es gibt nur eine musikalische Wahrheit, aber die Wege, die zu ihr führen, sind zahlreich. Die Unterwerfung unter den Notentext, die gewissenhafteste Genauigkeit aber ist die unerläßliche Voraussetzung jeder Interpretation".

Es ist immer gut, eigene Urteile durch fremde, möglichst von völlig anderem Standpunkt aus gefällte zu korrigieren. Wie oft haben wir über den Tiefstand unsres deutschen Filmes gestöhnt, haben seine Widerstandslosigkeit gegenüber der Operettenalberei beklagt, die Seltenheit seriöser Versuche bemängelt und René Clair und Charlie Chaplin als Vorbilder gepriesen. Hören wir, was ein Pariser Kritiker über den bei uns wenig beachteten Film „Die Koffer des Herrn O. F." zu sagen hat, und was er prinzipiell vom deutschen Film denkt:

„Ohne jeden Zweifel ist das die beste Filmkomödie, die im Laufe der letzten Jahre gedreht worden ist, wie der Blaue Engel, den man am selben Abend sieht, trotz seiner Ungleichmäßigkeiten ein Meisterwerk bleibt. Ach, wie viel haben wir noch zu tun, um die Deutschen einzuholen! Ihr Verdienst war vor allem die Weigerung, sich zu dem herrschenden Dogma des französischen und amerikanischen Filmes zu bekennen, daß, je blöder ein Drehbuch ist, desto größer seine Aussichten seien, dem Publikum zu gefallen . . ."

So ist alles relativ. Man kann sich das garnicht gründlich genug einprägen.

Zum Problem: Rundfunkmusik

Im „Kulturspiegel" der „Kölnischen Zeitung" setzt sich Alfred Falckner mit der Frage der Musik im Rundfunk auseinander. Wir teilen daraus drei Absätze mit:

Unterhaltungsmusik

Es ist sicher, daß der weitaus größte Teil des durchschnittlichen Rundfunkpublikums sich ein Radiogerät hält, um sich musikalisch unterhalten zu können. Dafür spricht u. a. auch die bemerkenswerte Tatsache, daß in den Schallplattengeschäften die reine Unterhaltungsmusik, wie Opern- und Operettenpotpourris, Märsche und Schlager (die letzten, sofern sie nicht ausschließlich zu Tanzzwecken gekauft werden), einen verhältnismäßig starken Rückgang gegenüber der Kunstmusik zu verzeichnen hat. Das Radiogerät, manuell viel einfacher zu bedienen als das Grammophon, kann zu allen möglichen Verrichtungen in Gang gesetzt werden; es begleitet die Hausarbeit, der Friseur rasiert seine Kunden zum Unterhaltungskonzert, in Süditalien findet man Markthallen, in denen zu Manricos Stretta Orangen und Fische verkauft werden. Das Bedürfnis nach musikalischer Unterhaltung kann und darf nicht bestritten werden. Wohl aber muß man bezweifeln, ob die Übernahme jener Form von Arrangements, die als süßer Kitsch unter dem Namen „Kurpromenadenmusik", als derber unter der Bezeichnung „Biermusik" berüchtigt worden ist, durch den Rundfunk zu verantworten ist. Das überaus wichtige Gebiet der Musikerziehung fängt bereits bei dieser Unterhaltungsmusik an, die endlich von den Surrogaten befreit werden muß. In dieser Beziehung muß, besonders bei der starken Abhängigkeit des Rundfunks von den Inhabern der politischen Macht, darauf hingewiesen werden, daß „Ein Immortellenkranz auf Lortzings Grab" oder ein Potpourri „Durch Kampf zum Sieg" dadurch nicht künstlerischer wird, daß es von einer der in letzter Zeit so bevorzugten Militärkapellen gespielt wird. Militärmusik ist Zweckmusik, und auf diesem Gebiet gibt es so vorzügliche Kompositionen – die ganze historische Feldmusik, die alten Armeemärsche gehören dazu –, daß mit ihrer Aufführung die Verwendung der Militärkapellen beim Rundfunk erfüllt und begrenzt sein sollte.

Die Unterhaltungsmusik sollte ihre Grundlage nicht in dem faden Gedudel zurechtgemachter, d. h. verschlechterter Kunstmusik finden, sondern in der guten Volks-

musik, im guten Volksgesang. Dies könnte in Verbindung mit heimatkundlichen und stammesgeschichtlichen Darbietungen geschehen, die dann freilich nicht schulmeisterlich und mit jener fatalen Schollengesinnung der „Heimatkunst" gemacht werden dürfen, sondern frisch und anregend an die Quellen der echten Volksmusik unmittelbar heranführen müßten, statt an die Gesinnung des Vereins, der sich ihrer Pflege gewidmet hat. Was auf diesem Gebiet bis jetzt gemacht worden ist, war viel mehr Vereins- als Musikwerbung, und es müßte für die Zukunft ein Weg gefunden werden, durch die Rundfunkbeschäftigung die Tätigkeit der volksmusikalischen Organisationen materiell und ideell zu unterstützen, statt, wie bisher, ihre Eitelkeiten zu füttern. Daß auch die gute Tanzmusik, sei sie volkstümlicher oder gesellschaftlicher Art, innerhalb einer planvoll durchorganisierten Unterhaltungsmusik ihren Platz finden muß, ist selbstverständlich. Weniger sicher scheint es, daß der Unterschied zwischen der alten Wiener-Walzer- und der modernen internationalen Jazz-Musik nicht auch noch in Zukunft gemacht werden würde. Dabei könnte es dann geschehen, daß z. B. der Tango, der zu den bezauberndsten Eingebungen der brasilischen oder argentinischen Volksmusik gehört, als „undeutsch" verrufen werden kann. Auch hier sollte allein die Qualität entscheiden, der musikalische Wert, der bei einer Tanzweise denselben Unterschieden unterworfen ist wie bei einer Volksweise. Es sei hier etwa daran erinnert, welchem Grad der Verkitschung die doch zweifellos volkstümlich „bodenständige" ungarische Zigeunermusik zugänglich ist, deren „leidenschaftliche Beseeltheit" gern der „entseelten Mechanik" des Jazz entgegengehalten wird. Hier für Klärung der Begriffe zu sorgen, dem Hörer beizubringen, wo das Gefühl aufhört und die Verlogenheit beginnt, wäre eine nicht unwesentliche Aufgabe der Rundfunkerziehungsarbeit auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik.

Pflege zeitgenössischer Kunstmusik

Der Rundfunk hat ebenso wegen seiner materiellen Sicherheit wie wegen der Zusammensetzung seines riesenhaften Hörerkreises die besondere Pflicht, für die zeitgenössische Musik einzutreten. Es geht unter keinen Umständen an – wenn anders der Rundfunk auf seine kulturelle Bedeutung nicht verzichten will –, die Auswahl der musikalischen Programme von der untern Grenze der Hörerschaft her bestimmen zu lassen, an der entlang die Banausen sitzen, und sich auf sie zu berufen, wenn den Musiksendungen Lethargie, Bequemlichkeit und Gleichgültigkeit vorgeworfen wird. Sie schalten auch ab, wenn Leipzig in systematischer Folge die gesamten Bachkantaten überträgt oder, wie es von Berlin und Frankfurt geschehen ist, die zyklische Aufführung aller Sinfonien von Bruckner. Die Bedeutung, die der Rundfunk als Informationsinstrument hat, muß sich auf dem Gebiet der Musik ebenso auswirken wie auf dem des wissenschaftlichen Vortrags oder der aktuellen Reportage: auch hier muß der Hörer über das Neueste unterrichtet werden, auch hier muß er zum Verständnis dafür erzogen werden, daß die Kunst nicht starr, sondern in ständiger entwicklungsmäßiger Bewegung ist. Die Versuche, die manche Sender mit Vortragsfolgen über musikalische Formenlehre und mit Instrumentenkursen, die den Hörer mit Klangfarbe und Verwendungsmöglichkeit der Orchesterinstrumente bekannt machen, angestellt haben, müssen, wie es teilweise (Berlin, Frankfurt) schon geschehen ist, sinngemäß zur Einführung des Publikums

in die Stilprobleme der zeitgenössischen Musik erweitert werden; auch hier geht mit der eigentlich künstlerischen eine pädagogische Aufgabe Hand in Hand.

Keine musikalische Autarkie!

Derselbe Ausgleich, der zwischen der Musik der Vergangenheit und der Gegenwart erstrebt werden muß, gilt auch für die Gewichtsverteilung zwischen Nationalem und Internationalem. Es braucht nicht erst noch auseinandergesetzt zu werden, daß in einer Zeit zunehmender Autarkietendenzen auf allen Gebieten des wirtschaftlichen Lebens die Kunst noch die einzige Freizone zwischen den Völkern ist. Deutschland ist ein Land von musikalischer Weltgeltung. Deutsche Dirigenten, deutsche Orchester und deutsche Sänger gehören zu den Spitzenerscheinungen des internationalen Kunstlebens – im Augenblick, da diese Zeilen geschrieben werden, feiert Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern Triumphe in Antwerpen und Brüssel. Deutschland sendet der Welt seine Musik in der leibhaftigen Erscheinung ihrer Träger oder durch den Äther, es muß aber auch hereinlassen, was die andern an der Entwicklung der abendländischen Musik beteiligten Völker hervorgebracht haben. Wie es allgemein feststeht, daß Wagner am vollkommensten in Bayreuth aufgeführt wird, so müssen sich die amtlichen Stellen, die über den deutschen Rundfunk gebieten und ihm seine Richtlinien geben, auch sagen, daß Verdi am besten in Mailand, die Händelschen Oratorien am besten in London, Debussy am besten in Paris gespielt werden. Diese Tatsachen, die für den Rundfunk außerordentlich fruchtbar gewesen sind, sollen auch in Zukunft nicht übersehen werden. Der Schreiber dieser Zeilen hörte im Sommer 1931 in seinem Budapester Hotelzimmer den „Tristan“ aus Bayreuth, im Schnellzug zwischen Agram und Belgrad die „Zauberflöte“ aus Salzburg. Wie er hatten die meisten Reisenden den Kopfhörer übergespannt und hörten des deutschen Meisters Oper unter Bruno Walter, mit deutschen Musikern und Sängern. Auf der Rückfahrt hörte er ein Konzert mit Werken von Maurice Ravel aus Paris. Die europäische Musik in ihren besten Vertretern war nahe, der Rundfunk vereinigte sie. Darf man im Ernst daran denken, diese Vereinigung in Zukunft zu sprengen?

Welche Gefahren fürchtet man für den deutschen Menschen, Zeitgenossen von 1933, wenn man seine Musik aus dem europäischen Konzert herauslösen will? Dient man dem großartigen Besitz, den das deutsche Volk an seiner nationalen Musik hat, indem man ihm seine Meister bis zum Überdruß in die Ohren hämmert? Denn das ist die praktische Folge der Musikautarkie im Rundfunk: entweder man läßt – vielleicht auch noch von Orchestern, deren Leistungsfähigkeit nicht einmal zureicht – Beethoven, Brahms, Schubert und Wagner so oft spielen, bis auch die empfänglichsten Hörer ihrer überdrüssig werden, oder man flüchtet sich, um dieser Gefahr zu entgehen, wieder zum Kitsch, zur seichten „Stimmungsmusik“ mit lyrischen oder pathetischen Absichten. Die deutsche Musik, der man zu dienen vorgibt, hat in jedem Fall das Nachsehen. Dagegen erhellt ohne weiteres, daß man diesem mit schweren künstlerischen Nachteilen verbundenen Dilemma sofort aus dem Weg gehen kann, wenn man den Anteil der nationalen und internationalen Musik beim Rundfunk ins richtige Verhältnis bringt. Dabei stoßen wir aber gleich wieder auf die Frage der musikalischen Erziehung des Rundfunkpublikums überhaupt, die wegen ihrer grundlegenden Wichtigkeit in einer abschließenden Betrachtung noch behandelt werden soll.

Musikleben

Die musikalische Situation im Westen

Julius Friedrich

Diesem Aufsatz über das Rheinische Konzertleben folgt demnächst ein zweiter über die Oper.

Der Konzertbetrieb des Ruhrgebiets (dieses im weitesten Sinne die Strecke Dortmund – Düsseldorf umklammernd) hatte sich nach dem Kriege rapide entwickelt. Neben Städte wie Dortmund, Essen und Düsseldorf, in denen der Musik schon seit langem eine gesunde und solide Pflegestätte von Seiten der „öffentlichen Hand“ eingeräumt worden war, drängten sich nun Bochum und Duisburg in den Vordergrund, die sich z. T. vorher mit einer Art „Stadtpfeiferei“ begnügen mußten. Es war Hochkonjunktur in Orchesterneugründungen, und selbst Industrieorte mittlerer Bedeutung wie Hagen, Oberhausen, Hamborn, Krefeld, München-Gladbach nahmen lebhaft und repräsentativ teil an dem allgemeinen „Aufbau“. Es war die Zeit der Inflation auf jedem Gebiet, die Zeit der großen „Projekte“, der Riesen-Orchester . . . und die große Zeit der General-Musikdirektoren.

Diesem „glanzvollen“ äußerlichen Aufschwung des musikalischen Lebens folgte unter der Fuchtel der Wirtschaftskrise ein ebenso schneller wie nüchterner „Abbau“. Heute, nachdem die Orchester bis an die Grenzen des künstlerisch Tragbaren reduziert sind, nachdem aber die Etats nach Ansicht der Finanzgewaltigen immer noch über das Maß dessen hinausgehen, was die Kommunen für kulturelle Zwecke in einer Notzeit aufzubringen imstande sind, taucht der Gedanke der Planwirtschaft wieder auf, das Problem des Ruhrorchesters steht im Mittelpunkt aller Debatten und scheint den jüngsten Ereignissen zu Folge greifbare und dringliche Gestalt anzunehmen. Wir sind die Letzten, die einer planmäßigen Organisation des Musikbetriebs im Ruhrgebiet ablehnend gegenüberstehen, wir sind aber auch die Letzten, die sich von hochklingenden, in Wirklichkeit jedoch künstlichen Konstruktionen, wie das geplante Ruhrorchester überrumpeln lassen. Die Musikpolitik im Industriegebiet wird ja seit langem fast ausschließlich von der Bürokratie der Städte und der Industrie gemacht. Aus den Fehlern der General-Musikdirektoren-Aera, deren künstlerische Großmannsucht und deren weltfremde Einstellung gegenüber primitiven wirtschaftlichen und soziologischen Vorgängen, das musikalische Neuland Ruhrgebiet zum Tummelplatz des Persönlichkeitskultes gemacht haben, versucht man nun für sich Kapital zu schlagen. Gerade jetzt, nachdem sich das musikalische Eigenleben der Städte wieder auf organisches Wachstum besonnen hat, nachdem auch das Publikum aus seiner lethargischen Musikmüdigkeit erwacht ist, hat das Ruhrorchester keine Berechtigung. Es wird ein Fremdkörper hier im Reiche der

Kohle bleiben, denn musikalische „Schaustellungen“ großen Stils mit einem Riesenorchester und einem Dirigentenstar als ständige Einrichtungen haben für eine zeitgemäße gesunde Musikpflege so gut wie gar keine Bedeutung. Es ist eine überholte Art der Musikübung, eben dieselbe, die uns in die Krise hineingefahren hat. Und gerade im Augenblick ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß der Zusammenbruch der großzügigen Musikpolitik des vergangenen Jahrzehnts in erster Linie nicht wegen des unökonomischen finanziellen Schlendrians erfolgt ist, sondern wegen der mangelnden Verbundenheit mit den breiten Massen des Publikums. Es war wahlloses Experimentieren, sowohl im Neuen, wie im Alten, es war „l'art pour l'art“ für einen kleinen snobistischen Kreis, und dem Gedanken der neuen Musik ist nie soviel geschadet worden, wie von denen, die ihn unsystematisch lanciert haben.

Beispielhaft hierfür die Tätigkeit Schulz-Dornburgs in Bochum, die Anbruch einer neuen Zeit hätte werden können, wenn in langsamer, verantwortungsvoller, selbstkritischer Arbeit eine Musikgemeinschaft das Ziel gewesen und geworden wäre. Fortschritt aus Konjunktur, Fortschritt nur aus Ehrgeiz, wie er sich hier zeigte, mußten unweigerlich eine Reaktion heraufbeschwören, die nicht nur das von der „Moderne“ spärlich gewonnene Terrain vernichtete, sondern sich für Jahre unproduktiv einnistete. Sein Nachfolger Leopold Reichwein, der zwischen Wien und Bochum pendelt, ist die egozentrischste Erscheinung unter den lebenden Musikern, die sich sogar nicht scheut, eine aus neuen stilkritischen Erkenntnissen gewonnene Bach-Auffassung als „Mode“ gewisser Musikschriftsteller hinzustellen. Das Wenige, das er von zeitgenössischen Vertretern herausstellt, ist nachromantischer Eklektizismus, den selbst das Gros des Publikums ablehnt. All diese Aufführungen pseudo-moderner Musik gehen zu Lasten wirklich neuen Musikwollens, und selbst ein vereinzelt aufgeführter Hindemith wirkte sich indirekt schädigend aus, weil er mit „falschen Vorzeichen“ versehen wurde, weil man ihn mit Ausdrucks-„Werten“ befrachtet hatte, die Wesen und Linie vernichteten.

Freundlicher zur Gegenwart stellte sich der Nestor der Dirigenten des Westens Max Fiedler in Essen. Er ist zwar auch eine konservative Natur und kann schließlich mit seinen 70 Jahren nicht anders sein, aber er steht den Erzeugnissen der Gegenwart wohlwollend gegenüber, förderte aus ehrlichen Bemühen, bekämpfte und drangsalierte nicht. Als „romantischer“ Dirigent überragt er Reichwein um Hauptes länge, hat künstlerische Qualitäten, die seiner Amtsführung eine bleibende Erinnerung sichern, auch bei den „Jungen“. In diesem Jahre wird er zurücktreten, und er darf sich mit dem Wohlgefühl zur Ruhe setzen, das Essener Musikleben vor äußerlichen Krisen bewahrt und auf dem Niveau gehalten zu haben, das ihm nach seiner gesellschaftlichen Struktur zukam. Nebenbei wurde unter ihm vorbildlich gewirtschaftet, man spricht sogar von Überschüssen aus seinen Konzerten, die reklametechnisch geschickt aufgezogen, einen großen Zuspruch beim Publikum fanden.

Seit Jochums Fortgang ist die Musikdirektorenstelle in Duisburg verwaist. „Hundert Meter vor dem Ziel“ verließ uns eine aktive Persönlichkeit, der hier ein wirklicher fruchtbarer Boden für eine nutzbringende Tätigkeit gegeben war. Im Augenblick herrscht ein Interregnum der Gast-Dirigenten: Paul Scheinpflug, Eugen Jochum, Fritz Busch, Max Fiedler, Herm. Abendroth, Karl Koethke und Heinrich Knapstein. Es bedarf keiner Worte gegen dieses „System“, nur eines Hinweises, daß damit keine Berechtigung mehr

für ein selbständiges Orchester besteht. Denn nichts ist für einen Orchesterapparat so notwendig, als die stetige Schulung und Führung aus einem Willen heraus. Und das Duisburger Orchester hat, wie der wenig erfreuliche Jochum-Abend bewies, in kurzer Zeit viel von seiner Spielkultur eingebüßt.

Es nimmt daher kein Wunder, daß die offiziellen Stellen in Duisburg besonders stark an einer Orchesterplanwirtschaft mit anderen Städten interessiert sind. Sollte in letzter Stunde doch nicht noch Vernunft einkehren, so wird das Ruhrorchester, für das vorläufig Duisburg – Essen – Bochum sich einsetzen, Tatsache. Hinter den Kulissen steht allem Anschein nach schon der künftige Leiter: Leopold Reichwein, der für das Projekt des Ruhrorchesters wohl eine „typische" aber zugleich die ungeeignetste Persönlichkeit wäre. Die Essener Kritik lehnte ihn ab, doch wenn nicht alles täuscht, werden die Dunkelmänner in den Amtsstuben, deren unfachmännischem „Dezernententum" ein vertrauensvoller Parlamentarismus alles ausgeliefert hat, es wieder fein säuberlich „gemanaged" haben. Trotzdem muß mit allen Mitteln versucht werden, das Ruhrorchesterprojekt (besonders mit Reichwein an der Spitze) zu verhindern. Wenn ein Umbruch erfolgen soll, dann ein radikaler, dann Aufbau von unten um Anfang von vorn. Einem „Gastspielapparat" wie dem Ruhrorchester kommt keine wesentliche Funktion zu, er ist ein Luxusartikel, der den Opfern, die die Musikerschaft zu bringen hat, nicht würdig ist, dessen kulturelle Bedeutungslosigkeit in keinem Verhältnis zu den geringen Ersparnissen steht, welche die einzelnen Städte erzielen. Die Städte des Ruhrgebiets brauchen junge aktive Kräfte, Leiter ihrer Orchester, die nicht auf Titel und persönlichen Erfolg, sondern auf lebensverbundenen Einbau der Musik erpicht sind, klare Organisationen und schlichte Musikanten, die nicht ihren privaten Bedürfnissen, sondern der Allgemeinheit Rechnung tragen. Für diesen Zweck ist es besser, das musikalische Leben des Ruhrgebiets nicht zu normalisieren, sondern in jeder Stadt die Strömungen und Bewegungen sich entwickeln zu lassen, die aus der Gegenwart und echtem Leben hervorquellen, hinter denen keine fadenscheinigen Allerwelts-Ideologien von „Belangen", sondern Menschen von Fleisch und Blut stehen.

Mit gutem Beispiel ging das kleine Oberhausen voran, das mit Paul van Kempen, einem jungen unerprobten, aber energiebesessenen und sehr hoffnungsvollen Dirigenten, erstaunlich gute Erfahrungen gemacht hat. Hier wurde von Grund auf aktiviert, hier muß sich auch halten, was gebaut wurde.

Wie sehr die allgemeine Verworrenheit im Musikbetrieb des Westens zugleich aus einer Krise der romantischen Musikerpersönlichkeit erwachsen ist, zeigt besonders Düsseldorf, das zwar nicht direkt an den Ereignissen im Ruhrgebiet beteiligt ist. Weisbach hat als Dirigent fraglos künstlerische Qualitäten. Trotzdem blieb seine Tätigkeit nur ein Anlauf. Man vermißte die Linie, das Ziel. Gelegentlich modern zu sein aus Laune oder Toleranz gibt einem musikalischen Leben noch kein Profil. Weisbach wird nun allem Anschein nach Düsseldorf verlassen. Die Frage nach dem Nachfolger ist noch völlig ungeklärt. Man munkelt von einem Generalissimus (in der Ferne hört man den Namen Buschkötter), dem Konzert und Oper in die Hand gegeben werden sollen. Wir möchten vor einer solchen Lösung warnen. Man wähle eine Persönlichkeit, die nicht nur dirigiert, sondern das gesamte Musikleben der Stadt durchorganisiert und auffrischt, die Kontakt mit breiten Kreisen der Bevölkerung aufnimmt und festigt.

Einigermaßen geklärt ist die musikalische Lage in Dortmund. Sieben, vor nicht langer Zeit eine ebenso weltfremde Erscheinung wie die meisten seiner Kollegen im Westen, scheint sich geläutert zu haben. Er nimmt Anregungen entgegen, ist aktiver geworden und wird in diesem Jahre die Frucht dreier großer Musikfeste (u. a. Bach- und Tonkünstler-Fest) ernten. Mit seiner Programmpolitik kann man noch nicht hundertprozentig einverstanden sein, aber im Augenblick ist der Begriff Musik wieder ins Bewußtsein der Bevölkerung gerückt worden. Neben diesen offiziellen Veranstaltungen hat die gesamte Musikpflege in Dortmund einen starken und lebendigen Auftrieb bekommen. Besonders die Schul-Musik ging an die Front mit Ur- und Erstaufführungen, der Männergesang bestritt seine letzten Konzerte ausschließlich mit zeitgenössischer Musik. Hier erhärtete sich auch, was einsichtsvolle Kritiker längst erkannt hatten, daß die breite Masse dem Gedanken der neuen Musik nicht fernsteht, im Gegenteil ihn spontan aufnimmt, wenn er planvoll entwickelt und gesteigert wird.

Melosberichte

Bartóks zweites Klavierkonzert Der *Frankfurter Orchesterverein,* das zur Zeit geistig noch regsamste Konzertinstitut der Main-Stadt, hat kürzlich das zweite Klavierkonzert von Bela Bartók zur Uraufführang gebracht. Der Komponist spielte den Solopart, besser gesagt die konzertante Prinzipalstimme selbst. Der ständige Leiter dieser Konzerte: *Hans Rosbaud* dirigierte klar und stilgemäß die symphonische Ausführung. Das Publikum folgte mit großer Aufmerksamkeit und dankte mit starkem Beifall. Wie weit dieser Applaus dem Selbstinterpreten, wie weit er dem Werk galt, ist natürlich schwer festzustellen. Wenn der Schein nicht trügt, meinte er beide.

Bartók schafft Werke der verschiedenen Kompositionsgattungen gern paarweise. Man konnte eine Duplizität seines Schaffens schon bei den Sonaten für Violine und Klavier, bei den Orchester-Rhapsodien und den letzten Streichquartetten beobachten. Man findet sie nun auch in der Gattung des Klavierkonzerts. Bei der Komposition eines ersten Werks strömen diesem nachdenklichen Musiker immer schon die Antriebe und Einsichten für ein zweites, in mancher Hinsicht komplementär geartetes zu, das er dann auch sofort sich entbinden muß. Im Winter 30/31 ging Bartóks erstes Klavierkonzert in die musikalische Welt hinaus. Von Herbst 30 bis Herbst 31 hat er schon das Schwesterwerk ausgeformt, das uns jetzt erreichte. Die stilistische Haltung ist bei beiden Werken ungefähr dieselbe. Der rhapsodische Grundzug wird durch ein nicht minder starkes Formbewußtsein und formales Können in eine dichte Gestalt gebannt, die sich wesentlich aus der motorischen Bewegung und einfachen kontrapunktischen Verflechtung kurzer Motive aufbaut und durch ein primitiv lockeres Orchester mit differenziertem Schlagzeug reizvoll belichtet und durchleuchtet wird. Gleichwohl ist das zweite Klavierkonzert vom ersten auch erheblich verschieden. Der Unterschied beruht vor allem auf der größeren Verdichtung der Form und der entsprechend reineren, vergeistigten Anlage der klingenden Erscheinung.

Nach einem auftaktigen Skalenlauf des Solo-Instruments stimmt die erste Trompete gleich das mutwillig bewegte Hauptthema an, das in konzertanter Zwiesprache zwischen dem Klavier und dem zunächst ausschließlich bemühten Blasorchester relativ streng und straff durchgeführt wird. Diesem ersten Allegro, das artistisch von Strawinsky angeregt erscheint, folgt eine sinnlich vom Klang der gedämpften Streicher charakterisierte Adagio-Stimmung, die von einer spuk-

haft aufwirbelnden und reicher instrumentierten Presto-Vision durchbrochen wird. Dieser Mittelsatz mit der ganz einfach und knapp modellierten Linie des Hauptinstruments ist das Kernstück des Ganzen, unwiderstehlich eindringlich in der manchmal an Moussorgsky erinnernden, nur eben geistig viel konzentrierteren Sprache. Dann bringt das Allegro molto-Finale, das in wuchtigen Paukenschlägen ausbricht, die vorher entfalteten thematisch-motivischen Kräfte zum letzten Austrag.

Der Einblick in die Partitur bestätigt und vertieft den ersten unmittelbaren, unvorbereiteten Hör-Eindruck. Das Werk ist in seiner Art ein Vorbild an geistiger Sammlung und klangsinnlicher Ökonomie, gleich verpflichtet dem symphonischen Formbegriff wie dem praktischen Zweck der Formgattung, beidem mit gleichem Erfolg gerecht werdend. Ein klassisches Werk Bartóks, ein Werk hoher Reife dieses ungarischen, jetzt bald 52jährigen Außenseiters. Werden sich Pianisten finden, die es mit einer ähnlichen inneren und äußeren Energie, einer ähnlichen Virtuosität *und* Einfachheit interpretieren wie er selber?

Karl Holl

Musik in Heidelberg

Durch Zusammenwirken von Kräften des *Kirchenmusikalischen Instituts* und des *Musikwissenschaftlichen Seminars* in einem *Collegium musicum* entsteht hier ein fruchtbarer Boden für die Diskussion neuer Musik. Das zeigte ein „Studienabend“, der ausschließlich Werke von *Hindemith*, *Beck* und *Ludwig Lenel*, einem Fortnerschüler, bot. Die Leitung haben Prof. H. Besseler und Wolfgang Fortner; diese selten so glücklich gebotene Möglichkeit der Kooperation zweier junger und prominenter Vertreter von Musikwissenschaft und Komposition gewährleistet ein Arbeiten fernab von anderwärts in solchen collegia häufig bestehenden historistischen Tendenzen. Eine Schar junger und begeisterungsfähiger, aber auch technisch von Fortner höchst erzogener Spieler brachte neben der 3. Sinfonie für Streichorchester von Conrad Beck die Uraufführung eines Konzerts für 2 Soloviolinen und Streichorchester von *Ludwig Lenel.* Fanatische Rhythmik und Motorik stehen neben einer ganz gelösten Rhapsodik der Solorezitative. Formal ist das dreiteilige Werk nicht immer von zwingender Überzeugungskraft, z. B. die Fuge für die 2 Soloviolinen.

Besseler brachte in einleitenden bedeutungsvollen und klaren Worten Tendenz und Sinn des Abends und der Werke vor zahlreicher Zuhörerschaft zum Ausdruck.

Herbert Haag

Erfolg mit Peter Gast

Es ist beschämend für das deutsche Operntheater, daß „Der Löwe von Venedig“ dieses beglückende Werk des Freundes Friedrich Nietzsches nach seiner Danziger Uraufführung (1891) über 40 Jahre warten mußte, ehe es jetzt im Chemnitzer Opernhaus wieder ans Licht gezogen wurde. Dabei handelt es sich hier keineswges um ein Museumsstück, gerade gut genug, um in diesen Wagner-Feiertagen billige Kontrastwirkungen hervorzurufen oder aber den a priori fragwürdigen Beweis zu erbringen, daß die Verranntheit einer Opposition selbst ein musikalisch so durchgebildetes Genie wie Friedrich Nietzsche in einer mittelmäßigen Begabung einen Kronzeugen für sein südlich-heiteres, formgebändigtes Musikideal erblicken lassen kann. Im Gegenteil; dieser Peter Gast (eigentlich Heinrich Köselitz, 1854–1918) war eine ungemein kultivierte, aristokratische Musikerpersönlichkeit, der es unter dem Einfluß seines großen Freundes gelang, aus deutscher Empfindung, französischem Formensinn und italienischer Melodienfülle eine Synthese von ausgesprochener Eigenprägung zu schaffen. In diesem Sinn ist die Oper, die noch bei der Danziger Uraufführung nach dem schon von Cimarosa benutzen, von Gast selbst überarbeitetes Libretto „Die heimliche Ehe“ hieß – der spätere Titel spielt auf das italienische Milieu an oder den Grafen Robinson, der von den zwei Töchtern des reichen Kaufherrn Geronimo natürlich ausgerechnet die schon heimlich Vermählte

heiraten will – in diesem Sinne also ist die Oper ein erfreuliches Gegenstück zu Wolfs „Corregidor“ und Cornelius „Barbier von Bagdad“. Hier wie dort ist der Verzicht auf Vergröberungen, auf Effekte und eine pseudo-naive Volkstümlichkeit der schnellen Verbreitung hinderlich gewesen; die völlige Vernachlässigung der Gastschen Oper aber ist umso unverständlicher, als hier eine erprobte Handlung und eine liebenswürdige und melodisch reiche Musik für sich selbst sprechen. Der Kenner findet eine Partitur voller rhythmischer und melodischer Einfälle und Feinheiten in diesen unerhört knapp und sauber gearbeiteten Ensemblesätzen und ariosen Gesängen.

Der starke und nachhaltige Erfolg der im übrigen überraschend einheitlichen und gesanglich hochstehenden Chemnitzer Aufführung unter *Martin Egelkrauts* trefflicher musikalischer Leitung rechtfertigt die Hoffnung, daß dieses prachtvolle Werk endlich den ihm gebührenden Platz im deutschen Opernspielplan erhalten wird.

H. G. Bonte

Billinger-Zilligs „Roßknecht“ in Düsseldorf

Nach dem Vorgang Paul Bekkers, der seinerzeit, als Leiter des Kasseler Staatstheaters, den Komponisten Ernst Krenek in den Bühnenbetrieb einspannte, und der noch in seiner jüngsten Schrift dieses Verfahren als ein Heilmittel gegen die Krise der Opernproduktion preist, hat das Düsseldorfer Stadttheater den Schönbergschüler Winfried Zillig als Korrepetitor angestellt. Das Produkt dieses Engagements ist eine Kurzoper „Der Roßknecht“, soeben uraufgeführt im Rahmen eines Einakterabends an dem außerdem Othmar Schoecks Märchenoper „Vom Fischer und syner Fru“ und Hermann Reutters Legende „Der verlorene Sohn“ gegeben werden.

Von seiner praktischen Erfahrung scheint der Komponist nicht eben viel für seine Produktion gewonnen zu haben. Sonst hätte er sich sagen müssen, daß die Wiederholung des Stilexperiments, das Alban Berg in seinem „Wozzeck“ gewagt hat, auf keinen Fall gelingen kann. Gewiß hat dieses Vorbild bewiesen, daß technisch auch die antimusikalischsten Texte zu bewältigen sind – also auch einer, der mit einer gedrängt realistischen Sprache eine blutrünstige, mit Sexualität verbrämte Handlung zum Gegenstand hat, wie das von Zillig gewählte Kurzdrama „Der Roßknecht“ von Richard Billinger (das übrigens auch die Keimzelle zu dem Schauspiel „Rosse“ ist). Aber selbst wenn man diesen Stil kritiklos als einen allgemein gangbaren Weg für die neuere Opernkomposition anzusehen gewillt wäre, so muß man sagen, daß Zillig auf diesem Weg nicht so weit und nicht in so eigenartige Bezirke vorgedrungen ist wie der Wozzek-Komponist.

Man weiß, das Bestreben der Schule um Schönberg, zu der Zillig ebenso wie Alban Berg gehört, ist die absolute Konstruktion. Ihr zuliebe hat man das alte Tonsystem ad acta gelegt. Zilligs Baustein ist eine in Gestalt von „Tropen“ zu Beginn erklingende Dreiklangkombination, die übrigens, da sie einem im Laufe des Stückes eine Rolle spielenden Leitspruch entlehnt ist, auch literarsymbolische Bedeutung und somit eine verteufelte Ähnlichkeit mit dem Wagnerschen Leitmotiv hat. Diese Ähnlichkeit ist umso stärker, als Zillig zu größeren Formbildungen nicht ausholt, sich meist sogar mit einer tonmalerischen „Ausdeutung“ des Textes begnügt, ohne dabei in jene surrealistischen Zonen wie Berg vorzustoßen. Die unmittelbare Folge solcher Schreibweise ist, daß die Singstimmen eine ganz untergeordnete Rolle spielen und wie einmontiert in den breiten Fluß des Orchesters erscheinen. Das der Kardinalfehler des neuen Werks.

Das Düsseldorfer Stadttheater vollbrachte in der Qualität der Aufführung eine Leistung von Rang. Der Dirigent war *Jascha Horenstein*, Regisseur der geschickte *Friedrich Schramm*. Bewundernswert die Sicherheit der Solisten, an deren Spitze zu nennen sind: der Bariton Josef Lindlar in der Titelrolle, die hochdramatische Erna Schlüter (Bäuerin), die jugendlich-dramatische Lotte Wollbrand (Rosa) und der Tenor Ludwig Roffmann (Maschinenhändler).

Hanns W. David.

Uraufführung von Becks Oboenkonzert

Conrad Beck im Schweizer Rundfunk

Neuerdings nehmen sich die drei deutsch-schweizerischen Studios (Zürich, Bern, Basel), die gemeinsam den schweizerischen Landessender (Beromünster) bedienen, der zeitgenössischen Musik mit größerem Nachdruck und in systematischerer Weise als früher an. So führt z. B. das von Dr. Jakob Job geleitete Züricher Studio in diesem Winter eine zehn Abende umfassende Serie von Schweizer Komponisten-Abenden durch, die bisher u. a. die Uraufführung von Albert Moeschingers 2. Klavierkonzert, einen Schoeck-Abend, einen Abend mit älteren und einen mit jungen Züricher Komponisten (Erhart, Ermatinger, Paul Müller, K. H. David, R. Wittelsbach, Robert Blum und Walter Lang) gebracht haben und die durch einen Honegger-, einen Werner Wehrli-, sowie durch Basler-, Berner- und Genfer-Komponistenabende ergänzt werden sollen. Die orchestrale Leitung liegt in den Händen von *Hermann Hofmann,* die pianistischen Aufgaben bei *Walter Frey* (dessen Initiative die Serie in erster Linie zu danken ist), die gesanglichen bei *Alice Frey-Knecht*, während als Geiger u. a. *Willem de Boer* und *Walter Kägi* zugezogen wurden.

Der sechste Abend (1. Februar) war dem Schaffen Conrad Becks gewidmet, der mit einer charakteristischen Auswahl konzertanter und kammermusikalischer Werke vorgestellt werden konnte. Man hörte zunächst – durch Walter Frey überlegen interpretiert – das Concertino für Klavier und Orchester, das in seiner leichten und durchsichtigen Polyphonie besonders geeignet schien, in Becks Stil einzuführen. Eine kammermusikalische Gruppe umfaßte vier Klavierstücke und die Violin-Klavier-Sonatine, die von Walter Kägi und Walter Frey in subtilster Stilistik gemeistert wurde. Den Abschluß des vorzüglich gelungenen Abends bildete unter der Leitung Hermann Hofmanns und mit Marcel Saillet als Solisten die *Ur*aufführung eines neuen, größeren Werkes von Beck: die der *Konzertmusik für Oboe* und Streichorchester. Sie weist in der Erfindung manche neue, lebendige Züge auf und vermittelte als außerordentlich straff und konsequent durchgestaltete Arbeit einen ausgezeichneten Eindruck.

Willi Schuh

Notizen

Schriftleiter-Wechsel

Professor Dr. Hans Mersmann hat die Schriftleitung der Zeitschrift MELOS auf Wunsch des Melosverlages niedergelegt. In gegenseitigem Einvernehmen wurde Dr. Heinrich Strobel mit der Gesamtschriftleitung der Zeitschrift MELOS betraut.

Oper und Konzert

Die Berliner Staatsoper hat Bizets Oper *„Die Perlenfischer"* in der Neubearbeitung von *Günther Bibo* und musikalischen Einrichtung von *Curt Prerauer* zur Aufführung erworben. Ferner gelangte Wagners *„Rienzi"* in einer neuen Bearbeitung von *Dr. Julius Kapp* zur Aufführung.

Die neuaufgefundene komische Oper *„Signor Bruschino"* von *Rossini* kommt in der Bearbeitung von *Landshoff-Wolfskehl* demnächst auch in Wien zur Erstaufführung.

Paul von Klenau hat soeben eine neue, abendfüllende Oper beendet, der eine vom Komponisten selbst verfaßte Dramatisierung der Novelle von Kleist *„Michael Kohlhaas"* zugrundeliegt.

An der Staatsoper in Wien fand die Erstaufführung des Balletts *„La boutique fantasque"* (Der Zauberladen) von *Rossini-Respighi* am 14. März statt.

Das Berliner Philharmonische Orchester unter Furtwängler hatte mit *Hindemiths* „Philharmonischem Konzert" auf seiner jüngsten Konzertreise, insbesondere in London und Antwerpen großen Erfolg.

Der Ostmarken-Rundfunk bringt als Abschluß der Königsberger Schloßkonzerte eine Oper *„Hermann von Balcke"* zur Aufführung, deren Arien teils von *Händel*, teils von dem Danziger Zeitgenossen Händels, *du Grain,* stammen.

Generalmusikdirektor Dr. h. c. Hermann Scherchen dirigierte in einem Konzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde und der Ravag *„Les noces"* von Igor Strawinsky und die *„Wandlung"* von Matthias Hauer. Solisten: Margot Hinneberg-Lefèbre (Sopran) und Fritz Lechner (Bariton).

Die Burgfreien in *München* (Leitung: Karl Amadeus Hartmann) brachten das Kinderspiel: „Der Fuchs und

der Rabe“ von *Werner Egk* zur szenischen Uraufführung. Das Werk fand bei Presse und Publikum derartigen Erfolg, daß es wiederholt werden muß. *Hindemiths* Kinderspiel: „Wir bauen eine Stadt“ wurde am gleichen Abend zum ersten Mal in München aufgeführt.

Paul Höffers Kantate: „Ich selbst muß Sonne sein“, wird in Essen (Hardörfer), Aachen, Dresden und Altona aufgeführt.

Das Klarinetten-Quintett von *M. Seiber* brachte das *Lenzewski-Quartett* in diesem Winter in Frankfurt a. M. und München zur erfolgreichen Aufführung. Das Quartett op. 1 von Seiber spielte das Lenzewski-Quartett in Nürnberg und Frankfurt a. M. Außerdem brachte noch das Lenzewski-Quartett folgende neue Werke zur Aufführung: *Karl A. Hartmann,* Kleines Konzert für Schlagzeug und Streichquartett; *J. M. Hauer,* VI. Streichquartett; *Quincy Porter*, Streichquartett; *Frederic Jacoby,* Quartett über indianische Themen; *P. Hindemith*, III. Quartett; *Hans Gebhard,* Streichquartett.

Personalnachrichten

Geheimrat *Dr. Ludwig Strecker,* Seniorchef des Verlages *B. Schott's Söhne* und zugleich Senior der deutschen Musikverleger, begeht am 26. März in voller Rüstigkeit seinen 80. Geburtstag. Aus hessen-darmstädtischer Juristenfamilie stammend, studierte er, wie alle seine Vorfahren, zunächst die Rechte, um in dem jugendlichen Alter von 22 Jahren die Leitung des Verlages Schott zu übernehmen, nachdem der letzte Schott ohne Leibeserben gestorben und ihn zugleich mit zwei minderjährigen entfernten Verwandten testamentarisch zum Erben eingesetzt hatte. – Er vertiefte die bereits angeknüpften Beziehungen zu Richard Wagner und Franz Liszt, denen er bis zu deren Tod eng befreundet blieb. – Seine repräsentable Erscheinung und nahezu sprichwörtlich gewordene ritterliche Liebenswürdigkeit und Aufopferung gewannen ihm die Sympathie aller derer, die jeweils mit ihm in Verbindung traten. Geheimrat Dr. Strecker kann mit großem Stolz auf ein erfolgreiches Leben zurückblicken. Über ein halbes Jahrhundert ist er mit dem Musikleben seiner Zeit und der großen Geschichte des Verlages Schott verbunden, an dessen heutiger Weiterentwicklung er noch immer regsten Anteil nimmt.

Prof. Arnold Mendelssohn ist 77 jährig gestorben. Seit 1891 wirkte er in Darmstadt als Kirchenmusiker. In einer fast vierzigjährigen Tätigkeit hat er sich bleibende Verdienste um die evangelische Kirchenmusik erworben. Zu den Schülern dieses meisterlichen Musikers zählt auch Paul Hindemith.

Der Musikhistoriker *Prof. Dr. Oskar Fleischer* ist im Alter von 77 Jahren gestorben. Durch seine Neumenstudien, seinen Katalog der staatlichen Sammlung alter Musikinstrumente, durch die Begründung der „Internationalen Musikgesellschaft“ sowohl, wie durch zahlreiche musikwissenschaftliche Studien hat sich Fleischer einen bedeutenden Namen erworben. An der Berliner Universität hat er von 1892 bis 1925 gewirkt.

Die Preußische Akademie der Künste hat in ihrer Abteilung für Musik eine Neuwahl von Mitgliedern vorgenommen. Es wurde als ordentliches Mitglied dieser Abteilung der Komponist *Max Butting* in Berlin, als außerordentliches Mitglied der Komponist *Ottorino Respighi* in Rom gewählt.

Der Reichspräsident hat dem Direktor des Staats- und Domchors, *Prof. Hugo Rüdel,* zu seinem 65. Geburtstag die Goethe-Medaille mit einem Glückwunschschreiben übersandt. Ebenso erhielt für seine Verdienste um die deutsche Musik Generalmusikdirektor *Otto Klemperer* vom Reichspräsidenten die Goethe-Medaille. Otto Klemperer wurde ferner von der *Frankfurter Museums-Gesellschaft* für fünf Abonnementskonzerte in der nächsten Saison verpflichtet. Klemperer dirigiert auch das Konzert zum 25 jährigen Jubiläum der Museumsgesellschaft.

Das *Elly Ney-Trio* (Elly Ney: Klavier, Wilhelm Stross: Violine, Ludwig Hoelscher: Violoncell) absolvierte soeben eine umfangreiche Tournée mit Abonnementskonzerten u. a. in Münster, Osnabrück, Dortmund, Wolfen, Aachen, Freiburg, Heidelberg, Kiel und Schleswig.

Das *Wiesbadener Kurorchester* (Leitung *GMD Carl Schuricht* und Kapellmeister *Irmer*) blickt auf ein 60 jähriges Bestehen zurück.

Die Veränderungen an den Opern

Im Zusammenhang mit den politischen Veränderungen der letzten Wochen wurde Intendant *Ebert* von der *Städtischen Oper* in *Berlin* auf zwei Monate beurlaubt. Mit der kommissarischen Leitung des Instituts wurde Oberregisseur *Otto Krauß* beauftragt. Ebert begab sich dieser Tage nach *Florenz*, wo er auf Einladung der von der italienischen Regierung veranstalteten Maifestspiele zwei klassische italienische Opern inszenieren wird. Diese Einladung ist ein sichtbarer Beweis dafür, daß Eberts vorbildliche Arbeit an der Städtischen Oper im Ausland propagandistisch für das Ansehen des deutschen Operntheaters wirkte.

Neben Ebert wurden die Kapellmeister *Stiedry* und *Breisach* beurlaubt.

Nach einem Zwischenfall in der *Dresdener Staatsoper*, der es *Fritz Busch* unmöglich machte, eine Rigoletto-Aufführung zu leiten, hat Busch um Beurlaubung von seiner Tätigkeit als Leiter des Instituts nachgesucht.

Generalmusikdirektor *Gustav Brecher* in Leipzig und Generalmusikdirektor *Eugen Szenkar* in Köln wurden von den kommissarischen Verwaltungen beurlaubt. Ebenso wurde *Jascha Horenstein* seiner Tätigkeit am Düsseldorfer Stadttheater enthoben.

Intendant *Maisch* und Generalmusikdirektor *Rosenstock* vom *Mannheimer Nationaltheater* sind durch die Kommissare der Mannheimer Stadtverwaltung beurlaubt worden.

Der kommissarische Oberbürgermeister von *Frankfurt* Dr. Krebs machte in einer Versammlung des Kampfbundes für deutsche Kultur nähere Ausführungen über eine bevorstehende Änderung der Theaterpolitik der Stadt, insbesondere der Personalpolitik. Die gegenwärtigen Leiter der Frankfurter Theater würden in kürzester Frist durch andere Künstler ersetzt werden. Von diesem Wechsel würden vor allem die Intendanten *Turnau* vom Frankfurter Opernhaus und *Kronacher* vom Schauspielhaus betroffen. Was von den städtischen Bühnen gelte, sei auch für das Neue Theater und das Hoch'sche Konservatorium erforderlich.

Musikfeste

Das diesjährige Deutsche Tonkünstlerfest findet voraussichtlich vom 18. bis 22. Juni in *Dortmund* statt. Vorgesehen sind zwei Orchesterkonzerte, ein Chorkonzert, zwei Kammermusikkonzerte und ein Hausmusikvortrag. Es kommen folgende Werke zur Aufführung: *W. Braunfels*, Bratschenkonzert / *H. Brehme*, Streichquartett / *W. Egk*, Orchestergesänge / *C. v. Franckenstein*, Orchesterserenade / *O. Gerster*, Klavierkonzert / *P. Groß*, Violinkonzert / *K. Hasse*, Cellosonate / *K. Höller*, Toccata, Improvisationen und Fuge für zwei Klaviere / *A. Knab*, Lieder / *J. Lechthaler*, Lieder für Sopran und Streichquartett / *N. Petersen*, Gemischte Chöre a cappella / *H. Pfeiffer*, Musik für eine Klarinette in A / *H. Pfitzner*, Symphonie / *F. Philipp*, Flötentrio / *H. Reutter*, Der große Kalender, Oratorium / *E. N. v. Reznicek*, Raskolnikoff, Ouverture-Phantasie für großes Orchester / *H. Seller*, Suite für Kammerorchester / *P. Schacht*, Streichquartett / *H. J. Therstappen*, Kammersonate für Bratsche und Klavier / *A. Webern*, 6 Stücke für Orchester / *F. Wohlfahrt*, Streichquartett. Festdirigent ist der Städtische Musikdirekter *Wilhelm Sieben*.

Der diesjährige *Beethovenpreis* des Provinzialverbandes *Rheinland* im *Reichsverband Deutscher Tonkünstler* und Musiklehrer wurde an *Ernst Gernot Klußmann* (Köln) und *Josef Ingenbrand* (Köln) verlichen. Die mit dem Preis ausgezeichneten Werke: „Zwei hymnische Gesänge für eine hohe Stimme mit Begleitung eines Streichquartetts" und eine „Suite für Violoncello und Klavier" gelangen gelegentlich des 5. Rheinischen Musikfestes, das in den Tagen vom 8. bis 10. April in Aachen stattfindet, zur Aufführung. Das 5. Rheinische Musikfest bringt ferner zum ersten Mal ein Programm mit Werken älterer rheinischer Komponisten. So wird ein Ausschnitt aus dem Bonner Musikleben der Zeit des jungen Beethoven gegeben, der die Erstaufführung einer von Prof. Dr. Schiedermair in Bonn aufgefundenen *Symphonie* des *Grafen Waldstein* bringt.

Kammermusik und Pädagogik

Ein von führenden Kirchenmusikern und Theologen unterzeichneter Aufruf fordert zur Gründung einer *Arbeitsgemeinschaft* auf, die folgenden Zielen dienen will: 1. die gemeinsame Förderung der Formen gottesdienstlicher Musik, von der *Gemeindeliturgie* angefangen bis zum Choralvorspiel und der Chorkantate; 2. die fruchtbare Auseinandersetzung mit den theologischen und kirchenmusikalischen Bewegungen unserer Zeit, die Mitarbeit an neuen Formen für die Verkündigung; 3. die Veranstaltung von Freizeiten und Tagungen für *zeitgenössische evangelische Kirchenmusik;* 4. die regelmäßige *Veröffentlichung maßgeblicher Werke* zeitgenössischen kirchenmusikalischen Schaffens; es ist zunächst daran gedacht, durch Aufträge an geeignete junge Komponisten einige wirklich leichte und auch von den kleinen Chören ausführbare Kantaten zu gewinnen.

Vom 5. bis 23. Mai veranstaltet die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Verbindung mit der Deutschen Kunstgesellschaft E.V. einen *Kursus für Privatmusiklehrer und Berufsmusiker* und einen *Kursus für Schulmusiklehrer.*

Das staatl. anerkannte *Seminar* des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. in Berlin (gegr. 1911) beginnt Anfang April 1933 Kurse zur Vorbereitung auf *die staatl. Privatmusiklehrerprüfung*, und auf die *Aufnahmeprüfung in die staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik*, sowie *Laienkurse* zur Erreichung allgemeiner musikalischer Bildung (Gehörbildung, Musiklehre, Musikgeschichte usw.). Musikstudierende und -lehrende können außerdem an Einzelfächern mitarbeitend teilnehmen. Das Seminar gewährleistet sachgemäße und gründliche Ausbildung. Eine *Übungsschule* für Kinder ist angeschlossen.

Das *Collegium musicum der Lessing-Hochschule*, ein Zyklus von drei historischen Konzerten, begann am 23. März mit einem „Kammerkonzert in einem Hamburger Patrizierhaus um 1740". Anstelle des plötzlich verhinderten Prof. Dr. Schering hat Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser die musikgeschichtliche Einführung übernommen. Am zweiten Abend des Zyklus, am 30. März folgt eine „Soirée beim Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt 1789"; den Schlußabend (6. April) bildet ein „Volksliedersingen in einer ostpreußischen Spinnstube um 1840". Näheres durch das Sekretariat der Lessing-Hochschule, Keithstr. 11.

Vom 3. Juli bis 26. August finden unter Mitarbeit u. a. von Mary Wigman, Elisabeth Wigman, Gretl Curth, Hanns Hasting, Hans Huber die alljährlichen internationalen Sommerkurse der Tanzschule *Mary Wigman* in Dresden statt, in welchen Tänzern, Lehrern und Schülern aller Arbeitsweisen Gelegenheit gegeben wird, einen Einblick in die Arbeitsweise Mary Wigmans und ihrer Schulen zu nehmen und diese Arbeitsweise durch eigene Mitarbeit von 2, 4, 6 oder 8 Wochen selbst kennen zu lernen. Die Kurse werden sich mit der Vermittlung des grundsätzlichen tänzerischen Könnens und Wissens und zwar nach der Richtung des Bühnentanzes sowohl, wie insbesondere nach der Richtung der tänzerisch-pädagogischen Idee beschäftigen. Außerdem sollen die Sommerkurse 1933 voraussichtlich durch eine Reihe von Vorträgen über Fachthemen durch hervorragende Persönlichkeiten ergänzt werden. Die Sommerkurse werden in englischer und deutscher Sprache gehalten werden.

Die diesjährigen Ferienkurse der *Schule Hellerau-Laxenburg* (Schloß Laxenburg bei Wien) für Gymnastik, Rhythmik, Tanz und praktische Musiklehre beginnen am 1. Juni. Es werden vier Kurse von drei bis vier Wochen Dauer in den Monaten Juni, Juli und August veranstaltet und zwar in verschiedenen Gruppen für allgemein interessierte Anfänger und Fortgeschrittene, ferner für Gymnastiker, Tänzer, Musiker, Schulpädagogen und Kleinkinderzieher. Außerdem sind Sonderkurse für Schlagzeugrhythmik (Carl Orff, München), für Schnitzen von Bambusflöten, für Kostümentwerfen, sowie Vortragsreihen aus den Gebieten der Psychologie, Pädagogik, Theatergeschichte und der tänzerischen Musikliteratur vorgesehen. Die Tanzklassen werden von Rosalia Chladek geleitet.

Die *„Arbeitsgemeinschaft deutscher Berufsverbände zur Förderung der Musikpflege“*, die Spitzenorganisation der Großverbände der deutschen Komponisten, Tonkünstler und Musiklehrer, des Musikalienhandels und der Musikinstrumentenindustrie, hat *Professor Dr. Max von Schillings*, den Präsidenten der Preuß. Akademie der Künste, zu ihrem Ehrenvorsitzenden gewählt.

*

Die seit 80 Jahren bestehende weltbekannte Firma *C. Bechstein* Pianofortefabrik A.-G., Berlin hat sich gezwungen gesehen, an ihre Gläubiger wegen eines Vergleichs heranzutreten. Die Notlage der Firma ist in erster Linie auf die teilweise Abdroßlung des Exportes, verursacht durch die stark prohibitiven Zollschranken der wichtigsten Abnehmerländer, sowie das Absinken der englischen Valuta und der an das Pfund gebundenen Währungen, zurückzuführen. Es steht zu hoffen, daß es gelingen wird, die alte angesehene Firma, die seit Jahrzehnten für deutsche Qualitätsarbeit und deutsche Kultur mit ihren erstklassigen Erzeugnissen geworben hat, dem deutschen Wirtschaftsleben zu erhalten.

Ausland

Amerika

Serge Koussewitzky brachte in Boston das letzte Orchesterwerk von *Conrad Beck* „Innominata“ zur erfolgreichen Erstaufführung.

Belgien

Die Königl. Vlämische Oper in *Antwerpen* brachte Hindemiths einaktige Oper *„Das Nusch Nuschi“* zur Erstaufführung, die in einer regiemäßig und tänzerisch völlig neuen Ausgestaltung bei Publikum und Presse einhelligen, begeisterten Beifall fand.

In einer Veranstaltung der „Association des concerts anciens et modernes“ gelangt in Brüssel das Lehrstück von *Hindemith*, die Kantate „Le bal masqué“ von *Poulenc* und „Gebete an die Jungfrau“ von *Nabokoff* zur Aufführung.

England

Der Britische Rundfunk hat am 22. März *Hindemiths* Oratorium *„Das Unaufhörliche“* in englischer Sprache unter Henry Wood zur Erstaufführung gebracht und gleichzeitig auf alle englischen Sender übertragen. Hindemith war eingeladen, der Aufführung beizuwohnen und an zwei vorhergehenden Tagen Aufführungen seiner Werke zu leiten.

Frankreich

Igor Strawinsky hat ein neues Ballett *„Persephone“* beendet, das zusammen mit *„Morgiane“* von *Ravel* und *„Semiramis“* von *Honegger* an der Pariser Oper zur Aufführung gelangen wird. Choreographie: Ida Rubinstein.

In einem Konzert der Musikvereinigung „Triton“, die kürzlich als Konkurrenzgründung für die Konzertgruppe „La Sérénade“ ins Leben getreten ist, gelangte „Wir bauen eine Stadt“ von *Hindemith* durch den Kinderchor einer Volksschule und ein aus Schülern der „Ecole Normale de Musique“ gebildetes Orchester soeben zur öffentlichen Wiedergabe in Paris. Am gleichen Abend dirigierte *Darius Milhaud* die Uraufführung einer Suite für Kinderchöre und Orchester, namens „Un peu de musique“.

Holland

Sem Dresden brachte mit der „Haarlemsche Motetten Madrigaalvereeniging“ Hindemiths „Frauenklage“ und „Landsknechtstrinklied“ aus op. 33 im Haag erfolgreich zur Aufführung.

Die Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst in *Rotterdam* bereitet eine Aufführung von Hindemiths Oratorium *„Das Unaufhörliche“* für Ende April vor.

Die Ballettmusik „Rebus“ von *Igor Markevitch* fand bei der Aufführung durch das Concertgebouw-Orchester in *Amsterdam* unter Willem Mengelberg eine so ausgezeichnete Aufnahme, daß das Werk in weiteren zwei Konzerten wiederholt werden mußte.

Melosnotizen

Italien:

Der Musikkongreß in *Florenz* wird vom 30. April bis 4. Mai tagen. Als Gäste sind hierzu folgende nichtitalienische Musiker eingeladen: Bartók, Bloch, Elgar, Hindemith, Kodály, Falla, Ravel, Roussel, Pfitzner, Schoenberg, Strawinsky, Sibelius, Szymanowsky, Dukas. An Rednern sind vorgesehen zum Thema „Musikkritik": Cesari, Pannain, Besseler, Holl, Zum Thema „Das Musikschaffen von heute" sprechen: Rossi, Doria, Einstein, Bekker, Corte, Ebert, Fleischer. Als Themen sind noch vorgesehen: das Radio, das Grammophon, das Kino. Die Opernaufführungen und Konzerte beginnen gleichzeitig mit dem Kongreß und dauern den Mai über an. Die Orchesterkonzerte, von denen zwei vom Florentiner Orchester, zwei vom Augusteo-Orchester aus Rom und zwei vom Orchester der Scala in Mailand ausgeführt werden, führen auf dem Programm vor allem moderne Musik, besonders Werke der eingeladenen Komponisten. An den fünf Kammermusikabenden im Palazzo Pitti sind auch das Kolisch- und das Roth-Quartett beteiligt. Die fünfzehn Opernaufführungen bringen nur klassische italienische Werke. – Gelegentlich des „Florentiner Frühlings" hat das Verkehrsministerium Fahrpreisermäßigungen von 70 % von allen italienischen Stationen nach Florenz vom 20. April bis zum 21. Mai zugestanden. In den dem Florentiner Frühling voraufgehenden und nachfolgenden Wochen, d. h. vom 1. bis zum 19. April und vom 21. Mai bis zum 30. Juni, betragen die Ermäßigungen 50 %.

Maja Lex mit der Tanz-Gruppe der *Günther-Schule* wurde von der Leitung des Maggio Musicale Fiorentino für dieses Jahr wiederum zur Mitwirkung gewonnen. Zur Aufführung gelangt im Mai und Juni ein Mysterienspiel *„Santa Uliva"* unter der Leitung von Jacques Copeau im Klosterhof von Santa Croce.

Daniel Ruynemans „Der Ruf", Kammerchor ohne Worte, wurde von I Cantori di Firenze unter Virgilio Doplicher in Florenze mit stärkster Wirkung aufgeführt. Ruynemans Chorsonate wird am 16. April unter Margarete Dessoff in New York zur Aufführung gebracht.

Polen

Arthur Honegger dirigierte am 27. Januar in der Warschauer Philharmonie ein Sinfoniekonzert, das ausschließlich seinen Werken gewidmet war. Aufgeführt wurden: Jean de Niagmon, Konzert für Violoncell, Rugby, Concertino, Sinfonie. Das Concertino wurde von dem Pianisten *Franz Josef Hirt* gespielt. Das Concertino mußte wiederholt werden.

Schweden

Ernest Ansermet hatte mit zwei Orchesterkonzerten im Stockholmer Konzerthaus einen solchen Erfolg bei Publikum und Presse, daß er auch für die kommende Saison neu verpflichtet wurde. Die Programme umfaßten: Strawinsky: Pulcinella; Debussy: Nocturnes; Schubert: Sinfonie Nr. 7 und Beethoven: Eroica; Honegger: Pacific 231; Ravel: Rhapsodie espagnole; Liszt: Hunnenschlacht.

Schweiz

Das *Orchestre de la suisse romande* ist in Gefahr. Es hat sich zwar eine Gesellschaft gebildet, die eine Sanierung des Orchesters in Verbindung mit dem Rundfunk der französischen Schweiz erstrebt. Sie will jedoch nur 25 Mann übernehmen, was praktisch das Ende des Orchesters als künstlerische Körperschaft bedeuten würde. Ansermets Arbeit scheint zerstört, wenn nicht in letzter Minute noch eine Hilfe kommt. Seit 1919 gab das Orchester 250 Abonnementskonzerte und 243 populäre Konzerte mit vorbildlichen Programmen.

Hermann Scherchen brachte in Winterthur „Präludium und Passacaglia" von *Adolf Busch* zur Uraufführung. In Zürich kam Buschs „Capriccio" unter Leitung von *Volkmar Andreae*, dem das Werk gewidmet ist, zur Erstaufführung.

Die Aufführung des Oratoriums „Die heilige Elisabeth" von *Joseph Haas* am 25. März in Basel wurde auf alle Schweizerischen Sender übertragen.

Ungarn

Den vom ungarischen Kultusministerium ausgesetzten Preis für Kammermusik erhielt der in Wien lebende ungarische Komponist *Dr. Eugen Zádor* für seine Suite für Klavierquintett. Einen ähnlichen Preis erhielt *Leo Weiner*.

In Budapest gelangte das Konzert für Kammerorchester von *Alexander Jemnitz* zur erfolgreichen Erstaufführung.

Die Königl. Oper in *Budapest* ist mit den letzten Vorbereitungen zur Erstaufführung der Oper *„Ein kurzes Leben"* von *Manuel de Falla* beschäftigt.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.)
Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Geschäftliche Mitteilung

Es wird jeden Leser interessieren, daß über 5000 schaffende Musiker und Vereine den *Carmen-Vervielfältigungs-Apparat* für schnelle und sichere Vervielfältigung von Noten und Schriftstücken jeder Art benutzen, da er in Verbindung mit der genialen Erfindung des Carmen-Papiers (mit abziehbaren Notenlinien) alle Vorzüge, die ein erschwinglicher, einfach zu bedienender und sauber arbeitender Vervielfältiger bieten muß, vereint.

Wir haben dieser Nummer einen Prospekt des Carmen-Verlages, Berlin-Steglitz, Grillparzerstraße 15 beigelegt und empfehlen allen Interessenten, sich mit diesem Verlag betreffs Anschaffung des Carmen-Apparates in Verbindung zu setzen.

Besondere Beachtung verdient der Miniatur-Apparat, durch dessen vorübergehende Bestellung die Möglichkeit gegeben wird, das Vervielfältigungs-Verfahren unverbindlich genau kennen zu lernen.

Die nächste Nummer des „Weihergarten" wird dem April-Heft von Melos beigelegt.

Wer interpretiert Neue Musik?

Diese Übersicht ist zumeist aus eingegangenen Mitteilungen nach Maßgabe des zur Verfügung stehenden Raumes zusammengestellt. Der MELOSVERLAG bittet stets um neue oder ergänzende Einsendungen.

(Fortsetzung aus dem Dezember-Heft 1932)

Chor

Häusermann'scher Privatchor: (Zürich; H. Dubs): Kaminski: „O Herre Gott"; „Der Mensch"; „Die Erde"; Volksliederbearbeitungen

Holle's Madrigalvereinigung (Hugo Holle): *Bartok:* Vier slovakische Volkslieder; *Butting:* Drei Chöre nach St. George; *Gal:* op. 27; *Haas:* Kanonische Motetten, Singmesse, Vesper; *Hugo Herrmann:* op. 27, 36, 44 u. 49; *Hindemith:* op. 33 u. op. 43[3]; *Krenek:* Jahreszeiten und op. 47; *Karl Marx:* Motette op 6; 2 Gesänge op 11; *Petyrek:* Drei frohe geistliche Lieder; *Rathaus:* op. 17; *Reutter:* Kantate vom Tode; *Schönberg:* Friede auf Erden; *Slavenski:* Gemischte Chöre und Frauenchöre; *Unger:* op. 30; *Webern:* op. 2; *Eimert:* Chormusik; *Hindemith:* Lieder für Singkreise

Melanchthon-Chor (Bochum; Erich Dörlemann). *Eimert:* Chormusik 1928; *Hindemith:* Lieder für Singkreise; *Kaminski:* Passion; *Lemacher:* Motette; *Pepping:* Choralmotetten; *Roeseling:* Passion

Sterk'scher Privatchor (Basel; Walter Sterk): *Fortner:* Der 130. Psalm; *Haug:* Te Deum; *Jessinghaus:* Marienlieder; *Petyrek:* 3 frohe geistliche Lieder

Wiesbadener Madrigalkreis (Ernst Laaff): *H. Herrmann:* Chor-Etüden; *Hindemith:* Lieder für Singkreise; *L. v. Knorr:* Flammenspruch; *K. Marx:* Lieder nach alten Texten; *Orff:* Werfel-Kantate I; *Pepping:* Choralbuch; *Seiber:* Kyrie, Sanctus; *Slavenski:* Serbische Volkslieder; *Weber:* Hymnen

Klavier

Grete Altstadt: *Delius:* Sonate fis-moll; *Hermann Henrich:* Klavier-Konzert

Paul Aron: *Bartók, de Falla, Hindemith, Honegger, Jarnach, Krenek, Poulenc, Schönberg, Strawinsky*

Claudio Arrau: *Cuevas:* Préludes; *E. W. Sternberg:* Sonate; *Strawinsky:* Klavierstücke

Hedda Ballon: *Wunsch:* Klavierkonzert

János Baranyi: *Debussy:* Préludes; *Prokofieff:* Praeludium, Marcia cinese; *Casella:* Kinderstücke; *Albeniz:* Navarra; *de Falla:* Farrucca, Feuertanz a. „Liebeszauber"; *Kodály:* Klaviermusik; *Mompou:* Kinderszenen; *Ravel:* Jeux d'eau; *Bartók:* Danza romena; *Kodaly:* Klavierstücke; *Dohnanyi:* Capriccio; *Toch, Honegger, Schulhoff*

Hellmuth Bärwald: *de Falla*

Marthe Bereiter: *Albeniz:* Seguedillas; *Bartok:* Allegro barbaro; *Kricka:* Lustige Stücke; *Petyrek:* Kinderstücke; *Toch:* Der Jongleur; *Palmgren:* Wiegenlied, Tanzhumoreske; *Ravel:* Sonatine; *Scrjabin:* Préludes et Etudes; *A. Tscherepnin:* Klavierkonzert F-dur

Stephan Bergman: *Albeniz:* Navarra; *Ravel:* Valse sentimentales et nobles

Robert Casadesus: *Albeniz:* Cordoba; *Debussy:* L'Isle Joyeuse; *Ravel:* Sonatine

Nina Chéridjian: *Toch:* Jongleur

George Copeland: *Falla:* Nächte in spanischen Gärten

Udo Dammert: *Casella:* Sonatine; *Schulhoff:* Sonate Nr. 2

Teum Don: *Delanoy:* Rigaudon; *Harsanyi:* Rhythmes; Préludes brefs; *Hindemith: Lopatnikoff: Martinu:* Danse; *Milhaud:* Saudades do Brazil; Rag Caprices; Caramel mou; Pièces courtes; *Mossolow:* Turkmenische Nächte: *Ravel:* Pavane; *Satie:* Danse; *Strawinsky: Szymanowsky:* Mazurken; *Tscherepnin:* Nocturne; Bagatellen; Danse; Petite Suite; *Wiener:* Sonatine syncopée

Theophil Demetriescu: *Blanchet:* Konzertetüden; *Harsanyi; Jarnach:* Klavierstücke, op. 17; *Strawinski:* Sonate

Bruno Eisner: *Dessau:* Sonate F; *Lopatnikoff:* op. 16; *Berthold Goldschmidt:* Capriccio, op. 11

Paul Emerich: *Bartók:* Sämtliche Klavierwerke; *Berg:* Sonate op 1, Kammerkonzert; *Busoni:* Elegien, Toccata, Klavierkonzert mit Chor; *Casella:* Partita, Scarlattiana; *Debussy:* Sämtliche Klavierwerke; *de Falla:* Konzert mit Kammerorchester; *Grosz:* Zweite Tanzsuite op. 20; *Hindemith:* Kammermusik Nr. 2, op. 36 1; *Korngold:* Sonate op. 2, E-dur; *Krenek:* Toccata und Chaconne op. 13, Konzert Fis dur op. 18; *Malipiero:* Omaggi; *Milhaud:* Trois Rag-Caprices, Cinq Etudes pour piano et orchestre; *Petyrek:* 6 groteske Klavierstücke; *Pfitzner:* Konzert op. 31; *Pisk:* Kleine Suite I, Große Suite II, 4 Klavierstücke op. 3, 6 Konzertstücke op. 7; *Prokofieff:* Suggestion diabolique op. 4/4, Toccata op. 11, Sonate IV op. 29, III. Concerto in c; *Ravel:* Gaspard de la nuit, 3 Sätze; *Respighi:* Tre Prelud, sopra melodie Gregoriano; Concerto in modo misolidio; *Rieti:* Poema Fiesolano; *Schönberg:* sämtliche Klavierwerke; *Strawinsky:* Piano-Rag-Music, Petruschka-Suite, 4 Etüden op. 7

Eduard Erdmann: *Hindemith:* Aus „Reihe kleiner Stücke"; *Toch:* Klavierkonzert; *Bartok:* I. Elegie, Suite op. 14; *Szymanowski:* Masques; *Debussy* D'un cahier d'esquisses. Fantasie für Klavier und Orchester, Préludes; *Nielsen:* Suite; *Busoni:* Fantasie contrapuntistica, Indianische Fantasie; *Schönberg:* Klavierstücke op. 11, Kleine Klavierstücke op. 19; Klavierstücke op. 23, Suite; *Berg:* Sonate op. 1; *Hába:* Symphonische Phantasie für Klavier und Orchester op. 8; *Krenek:* Toccata und Chaconna op. 13, Kleine Suite op. 13a, 2 Suiten op. 26; II. Sonate op. 59, Klavierkonzert; *Schnabel:* Tanzsuite, Sonate; *Tiessen:* 3 Klavierstücke; *Petyrek:* Choral, Variationen und Sonatine; *Erdmann:* Klavierstücke op 6, Klavierkonzert op. 15; *Jarnach:* Ballabile, Sarabande, Sonatine; *Scrjabin:* V. Sonate; *Vycpalek:* Cestou; *Willner:* Tanzweisen; *L. Beck:* Intermezzo und Rondo

Rock Ferris: *de Falla; Infante:* Gitanerias; *Korngold*

Victor v. Frankenberg: *de Falla*

Walter Frey: *Hindemith:* Klavierkonzert; *Lopatnikoff:* Klavierkonzert

Carl Friedberg: *Toch*

Laura Gagstetter: *Haas:* Sonaten, Klavierstücke

Die Veröffentlichung wird fortgesetzt!



Hermann Reutter

hat soeben ein abendfüllendes großes Chorwerk vollendet:

DER GROSSE KALENDER

Oratorium für Sopran- und Bariton-Solo, gemischten Chor, Kinderchor, Orchester und Orgel · **Textfassung von LUDWIG ANDERSEN.**
Klavier-Auszug Ed. Nr. 3274 M. 7.50 / Chorstimme M. 1.—

Uraufführung auf dem diesjährigen Musikfest des ADMV in Dortmund (18.–22. Juni) unter Generalmusikd. Sieben

● Der Stoff ist in seiner Allgemeingültigkeit volkstümlich, unterhaltend und problemlos, die Musik von schlichter Monumentalität und starker Eindruckskraft ● Bei der Anlage des Werkes wurde von vornherein auf die heutigen schwierigen Verhältnisse der Chorvereine Rücksicht genommen: die Orchesterbesetzung ist nur die normale (2fache Bläser und Streichquintett), auch werden nur 2 Solisten benötigt ● Verlangen Sie sofort Ansichtsmaterial!

Früher erschienen:

Klavier: M.

Fantasia apokalyptica, op. 7 Ed. Nr. 1790 4.—
Variationen über das Bach'sche Choral-lied „Komm, süßer Tod" op. 15 Ed. Nr. 1791 2.50
Kleine Klavierstücke, op. 28 Ed. Nr. 1415 2.50
Tanz-Suite, op. 29 . . . . Ed. Nr. 1416 2.50
Die Passion in 9 Inventionen, op. 25 Ed. Nr. 2137 2.50

Violine:

Sonate, op. 20 für Violine und Klavier Ed. Nr. 1932 5.—
Pfingstmusik in 3 Sätzen für 2 Violinen (enthalten in Spielmusik für Violine von Erich Doflein, Heft 7) Ed. Nr. 2217 1.80

Kammerorchester:

Konzert f. Klavier u. Kammerorchester, op. 19. Partitur (4°) . . Ed. Nr. 3369 20.–

Orchester:

Konzert für Orchester mit obligatem Klavier, op. 36 . . (in Vorbereitung)
Violin-Konzert, op. 39 (in Vorbereitung)

Gesang:

Russische Lieder, Heft I, op. 21, für eine hohe Stimme u. Klavier . Ed. Nr. 2 424.—
Russische Lieder, Heft II, op. 23, für eine mittlere Stimme u. Klavier Ed. Nr. 2139 3. –
Missa brevis für Alt, Violine und Violoncello, op. 22 . . . . . . Ed. Nr. 3153 6. —

Bühnenwerke: M.

„Saul". Oper in 1 Akt, op. 33 nach dem Drama von A. Lernet-Holenia. Partitur (4°) . . . . . Ed. Nr. 3396 40.–
„Der verlorene Sohn". Oper in fünf Szenen, op. 34. Text nach André Gide übersetzt von R. M. Rilke Partitur (4°) . . . . . Ed. Nr. 3397 40.–

Chor:

Vier Bettellieder, op. 28b für 4stimm. gemischten Chor a cappella
1. Spruch wandernder Totengräber — 2. Bettellied sibirischer Landstreicher — 3. Wiegenlied — 4. Bettlerfreude
Partitur (vollständig) . . . . 2.—
Singpartitur (bei Mehrbezug) . . . . –.50
Kyrie für Männerchor a cappella (aus der Sammlung „Das neue Chorwerk") Heft 2, Singpartitur . . . . –.80
„Der neue Hiob", op. 37. Lehrstück von Robert Seitz für gemischte od. Männer-Stimmen m. Klav. zu 4 Händen, Violinen und Violoncelli, Bratschen u. Kontrabässe ad lib. Partitur . Ed. Nr. 3243 8.— Chorstimmen . . . . je –.30
Der glückliche Bauer, Kantate nach Liedern von Matthias Claudius für ein- und zweistimmigen gemischten oder Männerchor und Instrumente, op. 44 Partitur . . . . Ed. Nr. 3315 8.—
Orchesterstimmen 12.–
Chorstimme . . . . –.75

B. SCHOTT'S SÖHNE MAINZ



MAX REGER

im Verlag

B. Schott's Söhne, Mainz



Klavier zu zwei Händen

	M.
op. 11, Walzer, 2 Hefte . je	2.50
op. 13, Lose Blätter, 14 kleine Stücke, 2 Hefte je	2.—
op. 17, Aus der Jugendzeit, 20 kleine Stücke. 3 Hefte je	2.—
Weihnachtstraum, aus op. 17 (Fantasie üb. „Stille Nacht")	1.20
op. 18, Improvisationen, 2 H. je	2.50
op. 18[8], Etude brillante in c	1.—
op. 25, Aquarellen, 5 Stücke	2.50
do. einzeln . . . . . . je	1.—
Canons durch alle Dur- und Molltonarten, 2 Hefte . je	2.50
Klavier-Album, 23 ausgew. Stücke, 2 H. je	3.—

Besonders für den Unterricht geeignet:

Max Reger — Jugend-Album 2 Hefte leichter Klaviermusik aus op. 17. Ausgewählt, progressiv geordnet und mit Fingersätzen versehen von **Willy Rehberg** . . . . je M. 2.—

Bearbeitungen:

	M.
J. S. Bach, Orgelwerke. Präludium und Fuge in e, Es, D . . . . je	1.20
Toccata und Fuge d moll . .	1.20

Klavier zu vier Händen

op. 9, Walzer-Capricen . .	2.50
op. 10, Deutsche Tänze, 2 H. je	2.50
Weihnachtstraum aus op. 17, (Fantasie üb. „Stille Nacht")	2.50

Bearbeitungen:

J. S. Bach, Orgelwerke.

Präludium und Fuge D dur .	2.—
Toccata und Fuge d moll . .	2.—
Phantasie G dur	2.—
Präludium und Fuge G dur .	2.—
Präludium und Fuge a moll .	2.—
Phantasie und Fuge g moll .	2.—
Toccata und Fuge E dur . .	2.—
Präludium und Fuge e moll .	2.—
Präludium und Fuge Es dur .	2.—
Passacaglia c moll	2.—

Orgel

op. 7. Drei Orgelstücke . . (Präludium — Fuge — Fantasie)	2.—
daraus: Präludium und Fuge	1.—
op. 16, Suite e moll	2.—
daraus: Passacaglia	1.—
Vorspiel „Komm süsser Tod"	1.—

Violine und Klavier

	M.
op. 1, Sonate d moll . . .	5.—
op. 3, Sonate D	5.—

Violoncello und Klavier

op. 5, Sonate f moll	5.—

Trio

Trio h moll für Klavier, Violine und Viola	5.—

Quintett

Erstes Quintett c moll (nachgel. Werk) für 2 Viol., Va., Vlc. und Klavier . .	12.—
do. Partitur 16°	2.—

Gesang und Klavier

Lieder-Alb., Herausg. v. *G. Bagier*

Band I: 16 Lieder für hohe Stimme	2.50
Band II: 16 Lieder für mittlere Stimme	2.50
op. 14, Fünf Duette für Sopran und Alt mit Klavier . . .	2.50

Chor

op. 6, Drei gemischte Chöre mit Klavier
1. Trost — 2. Zur Nacht — 3. Abendlied
Part. M. 1.50, Stimmen (4) je —.30

Musik und Staat

Fred Hamel

Die Hundertjahrfeier der Preußischen Akademie

Daß man die Feste feiern muß, wie sie fallen, braucht durchaus kein Sarkasmus zu sein. Hier wie anderswo kommt es auf die Art der Durchführung an. So peinlich zumal in ernsten und bewegten Zeiten das Feiern um jeden Preis zu sein pflegt, so wichtig kann es als Ausdruck der Besinnung sein.

Bei so einem Jubiläum liegt Derartiges in der Luft. Wenn seit irgendeinem wichtigen Ereignis eine runde Zahl von Jahren vergangen ist, stellt sich der Rückblick unwillkürlich ein. Aus der Erinnerung, also aus umgekehrter Richtung betrachtet, sehen sich die durchlaufenden Stationen ja sehr viel reizvoller an als zuvor; was einst Objekt des Wägens und Wagens, der Arbeit und des Schweißes war, ist nun eines des verklärten Gefühls und der exakten Historiographie.

Aber ist diese Erinnerung schon Besinnung? Wie die Posten seiner Buchführung für den Kaufmann erst Bedeutung gewinnen, wenn er die Bilanz zieht und einen neuen Voranschlag aufstellt, so erfüllt auch ein Jubiläum erst wahrhaft seinen Sinn, wenn es Klarheit schafft über das Fazit der Stunde und über die folgenden Aufgaben. Besinnung heißt: die Vergangenheit auf Gegenwart und Zukunft zu beziehen; Feiern: Rechenschaft ablegen über sich selbst und die Erfordernisse des lebendigen Geschehens.



Es ist nicht zu viel gesagt, daß die Preußische Akademie der Künste das hundertjährige Bestehen ihrer Abteilung für Musik zu einer Feier dieses höchsten Ranges gestaltet und damit den gebührenden Erfolg davongetragen hat. In schönster Deutlichkeit ließ sich durch die Dreiheit ihrer Festveranstaltungen, Reden, Ausstellung und Konzert das Leitmotiv verfolgen, das vom Historischen zum Lebendigen und Wegweisenden führt: das Motiv von der ungeminderten Bedeutung des Akademie-Gedankens.

Sehr anschaulich, übersichtlich und instruktiv gibt die kleine Ausstellung über Eingliederung und Entwicklung der Musik im Organismus der Akademie Aufschluß. In ziemlich chronologischer Reihenfolge haben auf knappem Raume alle Musiker ihr Plätzchen gefunden, die als ordentliche oder Ehrenmitglieder, Professoren oder Senatoren zur Akademie irgend in Beziehung standen und stehen. Ohne falschen Ehrgeiz hat man sich auf wenige, aber charakteristische Dokumente des Lebens und Schaffens beschränkt: Bilder und Plastiken, Autographen und Briefe, ergänzt durch mancherlei Andenken an kleine Eitelkeiten und große Eigenheiten.

Gleich am Eingang weist das königliche Gründungsdekret Friedrich Wilhelms III. darauf hin, daß die „Sektion für Tonkunst" der Akademie am 31. März 1833, im 137. Jahre ihres Bestehens, angegliedert wurde; also immerhin sehr zeitig, wenn man bedenkt, daß die Musik erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit der klassischen Meister, als freie Kunst und kritische Geistesdisziplin überhaupt akademiefähig wurde.

Angesichts der Geburtswehen, die noch vor wenigen Jahren die Sektion für Dichtkunst verursacht hat, erscheint es als eine weltgeschichtliche Paradoxie, daß damals gerade der größte Dichter Pate stand; neben Wilhelm von Humboldt war Goethe der treibende Geist für die Errichtung der persönlichen Musikprofessur seines Freundes Zelter gewesen. Sehr feinsinnig zeigt die Ausstellung Zelters Totenmaske als Symbol, daß dieses Fundament mit Rücksicht auf Zelters organisatorische Verdienste erst nach seinem Tode zu einer vollständigen Sektion ausgebaut wurde.

So geht es fort durch die musikalische Tradition der Akademie, in der große und kleine Geister paritätisch nebeneinander stehen: der biedere Handwerker Rungenhagen neben dem feinnervigen Weltmann Mendelssohn, Wagner neben Heinrich Dorn, seinem durchaus inkongenialen Konkurrenten in der Vertonung des „Nibelungen"-Stoffes. Johannes Brahms steht, nicht ohne tieferen Sinn, im Mittelpunkt dieses ersten Jahrhunderts; ihm schließen sich wiederum die Zeitgenossen, Jüngstverstorbene und Lebende an.

Deutende Ergänzung fand dieses Ausstellungsmaterial in einem Festvortrag Prof. Dr. Max Seifferts, des Fachsenators für Musikwissenschaft. Auch hier handelte es sich grundsätzlich nicht um eine Erschöpfung philologischer Daten als vielmehr um eine Darstellung des Gestaltwandels, den die Abteilung für Musik im Gefüge der Gesamtakademie erfahren hat. Dieser Wandel führte nicht nur von einer ursprünglich stark pädagogischen Zielsetzung zur obersten Vertretung der Kunst und beratenden Instanz der staatlichen Kunstverwaltung; auch die Geltung der Musik im Gremium der Künste hat in dieser Spanne den gebührenden Rang erreicht und in der wiederholten Wahl von Musikern zu Vizepräsidenten und Präsidenten (Wilhelm Taubert, Max von Schillings), der Akademie ihre Bestätigung erhalten.

Äußeres Zeichen dieser Entwicklung war die organisatorische Abspaltung der Staatlichen Hochschulen für Musik und Kirchenmusik und die Beschränkung der Lehrtätigkeit auf das rein schöpferische Gebiet der Meisterklassen für Komposition. Daß sie heute von so unterschiedlich umrissenen Künstlern wie Georg Schumann, Franz Schreker und Arnold Schönberg geleitet werden, kennzeichnet zugleich schlaglichtartig, wie vollständig die starre Begrenzung des älteren „Akademismus" neuerdings auch geistig einer absoluten Objektivität gegenüber der Vielfalt der Lebenserscheinungen gewichen ist. Die volle Tragweite dieses Prozesses wurde durch die künstlerische Seite der Veranstaltungen, die Aufführung zweier Chöre als Rahmen des Festaktes und ein besonderes Orchesterkonzert vollends sinnfällig: von Zelter über Grell, Bruch, Humperdinck bis zu der älteren Generation Schumanns, Schillings und der jüngeren Max Trapps wurde darin die fruchtbare Entwicklung des viel verkannten „Akademismus" deutlich aufgezeigt.



Damit wäre aus dem geschichtlichen Bild bereits die Quintessenz der Gegenwartssituation gezogen, und es erhöbe sich nur noch die letzte und wichtigste Frage nach Aufgaben und Zielen der Zukunft. Diese Frage mußte um so brennender sein, als das Jubiläum gerade in eine Stunde lebhaftester Bewegung des geistigen und staatlichen Lebens fiel. Wenn es nun einmal in der geschichtlichen Logik liegt, daß die Akademie die Pflichten des ehrlichen Maklers zwischen Eigengesetzlichkeit der Kunst und Eigen-

gesetzlichkeit des Staates trägt, so mußten sich im besonderen die beiden Probleme aufdrängen: wie kann die Frucht der bisherigen Entwicklung dem neuen Staat sinnvoll erhalten werden? Und: wie kann der neue Staat ihr den Boden zu weiterer organischer Entfaltung bieten?

Es ist zweifellos das wertvollste Ergebnis des Festes, daß diese Symbolik und die darin enthaltene Verantwortung von allen Beteiligten verstanden worden ist. In einer bemerkenswerten Begrüßungsansprache wies Max von Schillings als Präsident der Akademie auf den Anspruch der Kunst hin, auch im veränderten Staatswesen den unerläßlichen Lebensraum und autoritären Schutz der Staatsgewalt zu erhalten. Seinerseits legte er, im eigenen Namen wie in dem seiner Kollegen, das Gelöbnis zu aktiver Mitarbeit im Sinne des erwachenden jungen Deutschland ab.

Auch der Kommissar für das preußische Kultusministerium, Reichsminister Rust, als Kurator und, wie er ausdrücklich betonte, als Vertreter des Nationalsozialismus zum ersten Mal Gast der Akademie, ergriff die Gelegenheit zu grundsätzlichen Ausführungen, die als kulturpolitisches Programm des neuen Staates höchste Bedeutung besitzen. Er entkräftete zunächst die Vorwürfe, die der politische und Kulturkampf der letzten Wochen zutage gefördert hat, daß nämlich der Nationalsozialismus persönlichkeitsfeindlich eingestellt sei.

Ganz im Gegenteil sei es die Sehnsucht der jungen Bewegung, in Anknüpfung an die großen Persönlichkeiten der deutschen Kunst den Weg in eine Zukunft zu finden, die gleichermaßen in den beiden Grundkräften des Volkstums und der Persönlichkeit verankert ist. Dieser Standpunkt schließt ebensowohl das Bekenntnis zur freien schöpferischen Persönlichkeit in sich, als auch die Bindungen, die ihr auferlegt werden müßten. Die Entscheidung darüber ergibt sich aus der einfachen Frage, ob die Wirkung eines Künstlers weit hinaus für die Nation tragbar ist, mit anderen Worten, ob sie die Grenzpunkte von Sitte, Religion und Freiheitswillen des Volkes respektiert.

Mit diesem salomonischen Urteil zwischen Persönlichkeit und Volkstum ist auch über das Verhältnis von Akademien und Staat entschieden, das bei jedem Wandel der Staatsform zwangsläufig ebenfalls der Überprüfung bedarf. Dieser Ausgleich solle auch jetzt gefunden werden, ohne das Prinzip der akademischen Selbstverwaltung anzutasten. Das heißt nicht, daß das künstlerische Schaffen dem jeweiligen Wechsel von Regierungsmehrheiten angepaßt werden müsse. Aber der Nationalsozialismus ist keine beliebige Koalitionsverschiebung, sondern eine Bewegung, die aus den Tiefen der Volkskraft erwächst und deren Bekämpfung auch auf künstlerischem Gebiet untragbar ist.

Gerade dieses Wesen des Nationalsozialismus als einer Volksbewegung aber erlaubt es, die Verbindung der Kunst zum Volke wiederherzustellen. Die Kunst als Selbstzweck, das „l'art pour l'art" habe in unserer Zeit keine Lebensberechtigung mehr. In der Befreiung der Kunst aus der Isolation der letzten Jahre liegen die großen Möglichkeiten, die der neue Staat den Akademien und den schaffenden Künstlern bietet und die es als Kraftquellen der Zukunft zu nutzen gilt.



So hat die Akademie der Künste dieses Jubiläum im wahren Sinne des Wortes gefeiert, indem sie eine glänzende Dokumentation ihrer historischen, künstlerischen und

kulturpolitischen Bedeutung ablegte. Sie hat damit die wichtige Klarstellung über das zukünftige Verhältnis von Kunst und Staat im allgemeinen, von Musik und Staat im besonderen erbracht, die geeignet sein dürfte, mancherlei Befürchtungen der letzten Zeit aus dem Wege zu räumen.

Die grundsätzliche Anerkennung der freien schöpferischen Persönlichkeit bewahrt die Kunst vor mißverständlicher Deutung von wesensfremden Gesichtspunkten und garantiert ihre Eigengesetzlichkeit, so weit sie nicht zu einem offenen Konflikt mit dem Wesen des Staates und der Volksbewegung, die ihn trägt, Anlaß gibt. Mit der Erhaltung der Autorität der Akademie aber dürfte der neue Staat sich seinerseits unfruchtbare und gefährliche Experimente auf dem Gebiet des Kunstlebens und der Kunstverwaltung ersparen. Von hier aus steht der Weg in eine Zukunft offen, die, in der Entfaltung aller Kräfte, der Vergangenheit würdig ist.

Zur Kulturpolitik

Wir entnehmen einem Aufsatz „Kunst im Dritten Reich" von Bruno E. Werner in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" folgende Absätze. Sie beziehen sich zwar auf die bildende Kunst, aber sie lassen sich unschwer auch auf die Musik übertragen.

Reichsminister Dr. Goebbels hat in einer Rede vor den Leitern und Angestellten des Rundfunks gesagt, daß es ihm nicht darauf ankäme, immer Marschmusik aus den Lautsprechern tönen zu hören und „in Patriotismus zu machen", sondern, daß es darum ginge, „eine nationalistische Kunst ans Licht der Welt zu bringen", die „dem modernen Zeitempfinden entspreche". Damit rückt die nationale Revolution in ihre zweite Periode, und der Nationalismus wird sich nun von Reichs wegen mit der deutschen Kunst offiziell befassen. Die Worte des Herrn Dr. Goebbels und das, was man sonst von diesem kunstfreundlichen und -verständnisvollen Mann hört, zeigen an, daß die Regierung weiß, worauf es ankommt.

Sie wird sich hier einer verantwortungsvollen und schweren Aufgabe gegenübersehen. Denn da der Nationalsozialismus in seiner Kampf- und Aufstiegsperiode nicht die Zeit fand, sich mit solchen Fragen zu belasten, so wird hier manche Sünde einzelner wieder gutzumachen sein, um auch in der Kunst eine klare produktive Linie zu verfolgen, die bisher fehlt.

Bei jeder revolutionären Bewegung befindet sich ein Haufe von Menschen, die an ihr nur teilnehmen, weil sie über persönliche, private Mißerfolge verbittert sind. Wir erlebten nach dem Umsturz von 1918 unter anderem auch das beschämende Schauspiel, daß viele dieser ressentimentbeladenen Leute nach oben getragen wurden und hier das große Wort ergriffen. Die nationale Bewegung sieht sich vor die Aufgabe gestellt, zu vermeiden, daß eine solche Schädigung des deutschen Ansehens noch einmal erfolgt. Aus der Redewendung des Dr. Goebbels gegen das Muckertum glauben wir, annehmen zu

können, daß der Nationalsozialismus in der Kunst nicht den alten Herren das Feld überlassen wird, die aus persönlicher Verärgerung die ganze Kunst nach 1880 als bolschewistisch ablehnen, sondern daß, gerade wie in der Politik, junge Menschen an die verantwortlichen Stellen berufen werden.

Wir wären also, auch ohne die Hoffnungen, die wir auf die Herren Goebbels, Rust und Hinkel und nicht zuletzt auf die kunstinteressierte Persönlichkeit des Reichkanzlers selber setzen, nicht besorgt, daß die jugendfrische Kraft dieser Bewegung sich auch auf künstlerischem Gebiet durchsetzen wird. Allerdings kann es dann nicht mehr möglich sein, daß man die Holzskulpturen von Ernst Barlach als Dokumente ostischen Untermenschentums anspricht, daß man Maler, wie Marc, Nolde, Hofer, Klee, weil sie keine glatten idealisierten Bilder malen, als Juden abtut, daß man Architekten, wie Poelzig oder Mies van der Rohe, weil sie unter anderem auch Flachdachhäuser bauen, als Bolschewiken brandmarkt.

In der Kunst ist in den letzten Jahrzehnten viel Unfug getrieben worden, und es wird wichtig sein, gerade die Künstler, die die charakteristischen deutschen Wesenszüge in ihren Werken verkörpern, zu unterstützen. Aber man soll sich hüten, das klassizistische Ideal Winkelmanns, wie es heute in völliger Verwässerung vom Sofakitsch bis zum Seifenplakat zu finden ist, als die deutsche Kunst anzusprechen. Die größte Zeit der deutschen Kunst lag vor dem 16. Jahrhundert. Und wenn eine Reihe Maler und Bildhauer in den letzten 25 Jahren gerade hier anzuknüpfen versuchten, so geschah dies in der Besinnung auf das beste Volkserbe und deutsche Eigentum. Es geschah mit einer bewußten Front gegen das im Grunde wesensfremde Renaissance-Ideal, und ein Blick ins Museum könnte jeden belehren, daß die Angreifer von Barlach und Nolde ebenso die Meister Bertram, Multscher, Witz und viele andere der großen deutschen Künstler in die Untermenschenkiste tun müßten.

Wie der Nationalsozialismus im Politischen einiges von Italien gelernt haben dürfte, so sei auch hier wieder auf das Verhalten des Fascismus zur bildenden Kunst hingewiesen. Seit seiner Machtergreifung hat Mussolini die Förderung der jungen italienischen Kunst sich höchst angelegen sein lassen. Und es befinden sich darunter höchst „wilde Männer". Die Folge war, daß heute nicht nur alle italienischen Künstler von Rang den fascistischen Organisationen angehören, sondern daß Italien eine Malerei hat, die so lebendig und interessant ist, wie sie seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr war. Geistig konsequent hat der Fascismus in der Kunst nicht an das liberale 19. Jahrhundert angeknüpft, sondern an die frühere künstlerische Blütezeit Italiens. Etwas anders lag zunächst der Fall der Architektur. Die moderne schmucklose Architektur wurde bis vor kurzem als tipo tedesco (deutsche Art! . . .) für wesensfremd, ja für landesverräterisch angesehen. In der offiziellen Kundgebung der Mailänder Triennale, die soeben durch die italienische Presse geht, bekennt sich jedoch nun auch der Fascismus zum erstenmal öffentlich in einer sinnvollen ausführlichen Begründung zu dieser bisher verschrienen Bauweise.

Reich sind die Aufgaben, die die nationale Regierung auch auf dem Gebiete der Kunst in Deutschland zu lösen hat. Dankbar werden sie, wenn man den leerlaufenden Kunstbetrieb vernichtet, wenn man mit der allgemeinen Physiognomielosigkeit aufräumt

dadurch, daß Männer eingesetzt werden, die Charakter haben und den großen Ausstellungen wieder ein Gesicht geben. Wenn man den frischen Geist in den Kunstschulen fördert, und dort nicht durch Paragraphen, sondern durch Vorbilder erreicht, daß Kunst und Volk wieder in Verbindung miteinander kommen. Wenn man die Verbeamtung und Bürokratisierung der Künstler verhindert, wie sie in verschiedenen Organisationen in den letzten Jahren angestrebt wurden. Wenn man schließlich die schweren Versäumnisse des letzten Jahrzehnts wieder gut macht und durch Kulturpropaganda weit mehr als bisher die deutsche Kunst im Ausland fördert, so daß nicht mehr deutschen Auslandsausstellungen wegen geringer Kosten Schwierigkeiten gemacht werden, während man gleichzeitig an anderen Stellen große Summen vergeudet. Kulturpropaganda durch deutsche Kunst scheint uns heute einer der wichtigsten und aussichtsreichsten Kämpfe, die für die deutsche Sache in der Welt ausgetragen werden können.

Erforderlich sind auch hier: die richtigen Männer. Männer, die wissen, daß in der Kunst das Nationale nicht der Inhalt zu sein braucht, aber stets der Gehalt. Denn im Neuen Reich muß man – frei nach den Worten von Friedrich Theodor Vischer – sagen können: „Das Nationale versteht sich immer von selbst!"

Hans Pfitzners Sinfonie in cis

Karl Wörner

Hans Pfitzner hat sein Streichquartett in cis-moll, op. 36, zu einer Sinfonie umgearbeitet. Kurz nach der Uraufführung in München hatte man Gelegenheit, das Werk in Berlin unter Leitung des Komponisten zu hören. Die Beschäftigung mit dem 1925 komponierten Quartett und der Sinfonie ist aus mehrfachen Gründen sehr interessant und wertvoll.

Wie Hans Pfitzner mitteilt, gab ihm das Quartett selbst die Anregung, es zu instrumentieren. Seine reichen harmonischen Möglichkeiten, die stark polyphone Stimmführung ließen in ihm den Wunsch erwachen, das lineare Gefüge durch den Orchestersatz deutlicher, plastischer erklingen zu lassen, als es der Quartettsatz für ihn erfüllen konnte.

Wie hat Pfitzner die Umarbeitung durchgeführt? Zunächst ist der originale Satz des Streichquartettes völlig unangetastet geblieben; es ist keine neue Stimme hinzugekommen und keine weggefallen. Der Schwerpunkt liegt auch in der Sinfonie in dem großen Streichkörper. Die Bläser, besonders das Holz und die Hörner, werden in erster Linie zur Verdoppelung der melodischen Hauptstimmen herangeholt, in zweiter erst zur solistischen Übernahme der Themen. Die Posaunen übernehmen oft die harmonische Füllung. Im gleichen Sinn wirkt auch die Harfe mit.
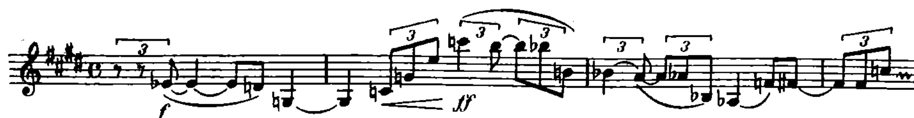
Der zweite und der letzte Satz des Streichquartettes kommt von sich aus einer Instrumentierung am meisten entgegen. Und hier ist auch der Eindruck der Sinfonie am unmittelbarsten und packendsten. Der zweite Satz ist ein dämonisches Spukscherzo,

wie es sie in der romanischen Literatur mehrfach gibt. Das ironisch groteske Hauptthema erhält durch die Klarinette, der es vorwiegend zugeteilt wird, und die auch am Schluß das letzte Wort behält, erst seine rechte Wirkung. Die furianten Steigerungen des Satzes kommen im Orchester sehr plastisch heraus. Das Finale macht teilweise den Eindruck eines großen sinfonischen Schlußsatzes. Das gilt besonders für den Anfang, bei dem mit dem Hauptthema eine sinfonische Steigerung entwickelt wird, die dann im alla breve Takt (Ziffer 44) ihren Höhepunkt erreicht, in dem das Thema einer rhythmischen Umwandlung unterzogen wird. Durch Heranziehung des Schlagwerks gewinnt diese Stelle eine fast asiatische Wildheit, ein Eindruck, der durch die drängenden melodischen Schritte des Themenumfangs nur noch unterstützt wird. Der Schluß des Finales ist dagegen kammermusikalisch intim. Er verliert durch die Instrumentierung seinen nachdenklichen, beschaulich lyrischen Charakter. Eine eigenartige Zwischenstellung nimmt der Durchführungsteil des Finales ein. Er enthält neben der rein sinfonischen Durchführungsarbeit mit dem Hauptthema auch geradezu dramatische Stellen (Ziffer 51). Die Wiederaufnahme der Themen aus dem ersten und dritten Satz wirkt dagegen beschaulich und episch. Orchestral am wenigsten befriedigend ist der leidenschaftlich düstere erste Satz. Er entspricht zunächst nicht dem, was man traditionell von dem ersten Satz als dem Hauptsatz einer Sinfonie erwartet. Er baut sich auf vier Themen auf, die Sonatenform ist nur angedeutet. Die Themen sind in sich zu wenig kontrastierend, um in der Orchesterbearbeitung gegensätzlich zu wirken, während ihre innere Differenziertheit beim kammermusikalischen Zusammenspiel viel stärker empfunden wird. Das zweite und vierte Thema hat einen geradezu rhapsodischen Charakter. In bewegten Figuren eilen die Soloinstrumente des Quartettes durch alle Lagen. Das Figurenwerk hat beständig etwas kammermusikalisch Filigranartiges. Diese Feinheiten gehen im Orchester verloren. Gleichzeitig wird den Themen ihr leidenschaftlicher drängender Impetus genommen. In der Sinfonie wirkt der ganze Satz, auch durch die Behandlung des Blechs als Füllstimmen, etwas uniform und schwerfällig.
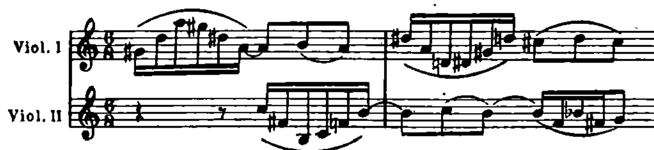
Die Umarbeitung des Streichquartettes zur Sinfonie kann, als ästhetisches Problem betrachtet, als das es in der Musikgeschichte wohl einzig dasteht, nur teilweise als gelungen bezeichnet werden. Die Gründe sind in der Anlage des Quartettes selbst zu suchen. Die Instrumentierung ist sehr wirkungsvoll an allen Stellen, deren sinfonischer Charakter im Quartett schon zu erkennen ist, sie ist blaß, wo nur die Soloinstrumente des Streichquartetts dem intimen Ausdruck der Melodik und der kammermusikalischen Form gerecht werden können. Trotzdem macht die Sinfonie auf den Kenner des Streichquartettes durchaus den Eindruck eines neuen Werkes, während sich der Hörer, dem das Quartett unbekannt ist, aus dem Instrumentalklang kaum die vier Linien des Quartettes rekonstruieren kann.

Das Streichquartett, bzw. die Sinfonie ist ohne Zweifel eine der stärksten Kompositionen Pfitzners. Es ist wie alle seine Werke mit einem unerbittlichen Ernst und einer mustergültigen Gewissenhaftigkeit gearbeitet. Da gibt es keinen Takt, in dem ein thematischer Leerlauf einsetzen oder Flüchtigkeiten auftreten würden. Was dem Streichquartett in Pfitzners Schaffen einen besonderen Platz einräumt, ist die ungewohnt starke Bevorzugung polyphoner Führungen im ersten, dritten und letzten Satz. Der Durchführungsteil des letzten Satzes ist geradezu eine Häufung kontrapunktischer

Kunststücke. Besonders häufig sind Engführungen und das Zusammenlaufen zweier Stimmen mit dem Thema und seiner Umkehrung. Die Themen haben eine enorme innere Spannung, in weiten Sprüngen und mit starker Unruhe laufen die Linien auf und ab. In diesen Themenfigurationen lassen sich deutlich zwei Gruppen unterscheiden. Die einen zeichnen sich durch romantische, stark gefühlsmäßige Spannungsübersteigungen aus, die eine Parallele in den Werken aus Schönbergs mittlerer Schaffensperiode haben, in der Schönbergs Abhängigkeit vom Tristanstil Wagners noch deutlich zu erkennen ist. Man beachte die folgenden Takte, die beliebig aus der ersten Geigenstimme des ersten Satzes, der am deutlichsten in diese Richtung weist, herausgegriffen sind:



Die Themen der anderen Gruppe sind dagegen auffallend abstrakt. Am aufschlußreichsten dafür ist der dritte langsame Satz, dessen erstes Thema in der Durchführung des Finales wiederaufgenommen wird. Wir geben den Anfang des zweiten Satzes wieder.



Quinten und Quartenintervalle dominieren und bewirken den unsinnlichen Klang des Themas. Der Einsatz der zweiten Stimme in der Umkehrung erhöht nur diesen Eindruck. Auf die Geigenfigur des Anfangs greift Pfitzner immer wieder zurück, nur werden die kontrapunktischen Verflechtungen immer reicher. Mit äußerster Konzentration in der Form wickeln sich die einzelnen Abschnitte des Satzes ab. Das Quintenthema wird im Finale in langen Trillerketten ostinat ausgesprochen. Ihre unbedingte Parallele hat diese lineare und klangliche Abstraktheit in den späten Werken Schönbergs. Damit weist Pfitzner unbedingt in die Neue Musik hinein. Diese stilistischen Merkmale, die an den späten Schönberg erinnern, sind typisch für den Spätstil zahlreicher großer Komponisten. Sie haben ihre weiteren Parallelen z. B. in der Klangabstraktion des späten Bachs und des letzten Beethovens.

Béla Bartók, Geist und Stil

Edwin von der Nüll

Aus Anlaß des 2. Klavierkonzerts

Unser gegenwärtiges musikalisches Schaffen steht im Zeichen der Auseinandersetzung mit dem Erbe der klassisch-romantischen Zeit. Vielfältig sind die Wege, vielfältig die Um- und Auswege, die eingeschlagen wurden, um trotz dieses Erbes, das uns zu erdrücken droht, unser Fühlen, Denken, Wollen im musikalischen Werk zu objektivieren. Leicht ist das Verbleiben in den vorgezeichneten Gleisen der Tradition, wenn es nur darum geht, abzugucken, wie die Großen der Vergangenheit geräuspert und gespuckt haben. Schwerer schon der radikale Bruch mit dem überlieferten Gestaltungswillen, wie ihn Arnold Schönberg und Anton von Webern unternehmen wollten – allerdings praktisch schließlich doch hinter den theoretischen Forderungen zurückbleibend, weil ein musikschöpferisches Kaspar-Hauser-Dasein vor dem geschichtsverbundenen Leben ein unerfüllbarer Anspruch bleiben muß. Am schwersten ausführbar ist aber der offene Versuch, das Erbe der Vergangenheit als lebendig wirkendes Gut in den eigenschöpferischen Ausdruckswillen hineinzunehmen und so eine Synthese von aktuell gebliebener Vergangenheit mit gegenwärtigem Lebendigen herbeizuführen, welche die Zukunft für sich hat. Diesen schwersten Weg sind, wie stets, auch heute die meisten Komponisten gegangen, unter ihnen drei der markantesten Erscheinungen: der Deutsche Paul Hindemith, der Exil-Russe Igor Strawinsky, der Ungar Béla Bartók. Zahlreich sind die Quellen der Tradition, aus denen diese drei geschöpft haben, mächtig die individuelle Gabe, die Anregungen der Tradition im Schaffensprozeß neu zu gestalten.

Das kürzlich in Frankfurt am Main uraufgeführte und soeben als Faksimiledruck erschienene 2. Klavierkonzert von Béla Bartók ist ein besonders reichhaltiger Untersuchungsgegenstand in der vorgeschlagenen Blickrichtung. Die Partitur bietet auf jeder Seite Anlaß, die Verbundenheit mit der Tradition zu erörtern. Da erkennen wir die Konstruktionsprinzipien Bachscher Thematik, hier den „durchbrochenen" Stil des letzten Beethoven, dort die kontrapunktische Themenkombination, wie sie die Sinfonik von Brahms und Richard Strauß verankert. Weiter finden wir die Austerzung verwendet, wie sie Brahms und Strauß lieben (Beispiel 1c), es sind zu finden die Elemente der Harmonik des genialen Franzosen Debussy, es hat eingewirkt die Klangstruktur von Strawinskys „Petruschka" (im 1. Satz; Beispiel 2 am Ende).

Beispiel 1

a

b

Allegro ♩= 104

Tr.
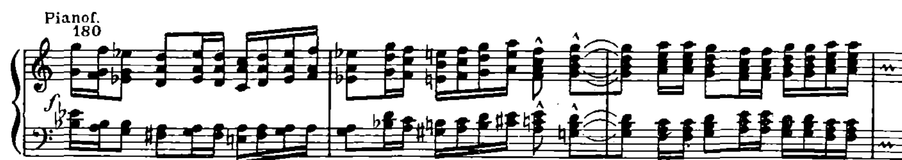
Pianof.

c

Ob.

Über und hinter allem jedoch steht als Inspirationsquelle ersten Ranges das ungarische Volkslied. Man spürt es in jeder melodischen Wendung, jedem rhythmischen Impuls, sein Geist ist nahe überall, fast mit Händen zu greifen – glaubt man. Will man es packen, stellt man es gegenüber den alten ungarischen Bauernliedern, die einst in Ungarns Glanzzeit die Musikalität des ganzen Volkes allgemeingültig repräsentierten, dann stellt sich das Suchen nach handgreiflichen Parallelen als kindliches, unausführbares Unterfangen heraus. Der Folklorist Bartók, der gemeinsam mit Kodály und anderen, weniger bedeutenden ungarischen Wissenschaftlern etwa 10000 ungarische Volksweisen zu sammeln und nach scharfsinnigen Methoden systematisch darzustellen wußte, hat dem Komponisten Bartók eine unerschöpfliche Quelle von Anregungen bereitgestellt. Bartóks melodisch-rhythmische Fantasie wird immer wieder von den Gestaltungskräften genährt, die im ungarischen Volkslied beschlossen sind. Wenn wir einmal von den zahlreichen Bearbeitungen ungarischer Volkslieder für alle Arten von Klangkörpern absehen, so hat Bartók niemals in seinen Originalwerken eine bloße Paraphrase von Volksmelodien vorgenommen, wie sie beispielsweise die Pariser Komponistenschule vor und um Debussy (Debussy selbst ist ausdrücklich auszunehmen!) liebte und wogegen Richard Wagner in richtiger Erkenntnis der Seichtheit dieses Verfahrens so entschiedene Worte gefunden hat. Nein, bei Bartók findet – vergleichsweise gesprochen – eine Analyse des Volksliedes in seine Elemente durch den Wissenschaftler statt; der Komponist Bartók dringt vor zu einer neuen Bindung der Elemente, in welcher die gestaltenden Kräfte des ungarischen Volksliedes gemeinsam mit dem individuellen Schöpfertum Bartóks eine unwiederholbare Einmaligkeit darstellen.

Beispiel 2



Für den Kenner des Schaffensweges, den Bartók zurückgelegt hat, ist es ein Studium von ganz eigenem Reiz, zu verfolgen, wie sich unter verschiedenen Einflüssen im Laufe der Zeit das Bartóksche Melos geändert hat. Für das gesamte Opus bis zu den Werken des Jahres 1926 (1. Klavierkonzert und Klaviersonate) ist unter den großen konstruktiven musikalischen Denkern der Vergangenheit Beethoven die Basis, von der aus die formale Konzeption Bartókscher Werke verstanden werden muß. Bartóks Verehrung für Beethoven überschattet heute noch, nachdem schon Bach von außerordentlicher Wirkung für sein Schaffen seit 1926 geworden ist, alles andere: in seinem Arbeitszimmer hängt als einziges Bild ein Portrait von Beethoven. Das Erstaunliche an den jüngsten Werken Bartóks ist nun die neue Synthese, die er zwischen dem ungarischen Volkslied, der Bachschen Themenkonstruktion und Bachs thematischer Arbeit gefunden hat. Beispiel 1 b und 2 belegen es anschaulich. Beispiel 1 b ist der dem Klavier gegebene Abschnitt des Kopfthemas vom 1. Satz. Sein Habitus ist ganz und gar „ungarisch", seine metrisch-rhythmisch-tonale Konstruktion so labil wie viele Bachsche Fugenthemen, die nicht schließen im Sinne der typischen Thematik, welche die Wiener Klassiker verwenden, sondern so angelegt sind, daß sie ein Weiterkonstruieren, ein Weiterspinnen erzwingen.

Vergleichsweise fällt mit dem Themenschluß der Wiener Klassiker die Tür ins Schloß der Fortführung sind viele Möglichkeiten gelassen, es kann etwas völlig anderes folgen usw. Das Bachsche Fugenthema, das zitierte Bartóksche Thema (Beispiel 1 b) schließt nicht ab, die Tür bleibt quasi weit geöffnet und die Fortführung wird diktiert von den musikalischen Energien des Themas. Beispiel 2 ist der Repriseneinsatz, der mit Teil 1 b des Hauptthemas begonnen hat. Bartók hat den Thementeil 1 b streng gespiegelt, alle Intervalle folgen sich in genau entgegengesetzter Richtung wie im Original. Hier wirkt also die Coda der großen Bachschen Fuge nach. Aber die beispiellose konstruktive Leistung Bartóks ist erst dann voll gewürdigt, wenn erkannt wird, daß der ungarische Habitus des Themas in der Spiegelung nicht verloren geht. Diese schlechthin geniale Erfindung eines Themas, das die gewagteste kontrapunktische Verarbeitung verträgt, ohne etwas von seinem eigentümlichen ungarischen Kolorit aufzugeben, ist ein bis dahin unerreichter Höhepunkt schöpferischer Fantasie bei Bartók.

Wenden wir uns anderen Betrachtungsmöglichkeiten zu. Wir sprachen oben von der Einwirkung des sogenannten „durchbrochenen" Stils, den der letzte Beethoven pflegte. Beispiel 1 zeigt, wie Bartók, an das Vorbild anknüpfend, auch hier wieder eigene Wege geht. Das Thema ist dreiteilig konstruiert (Beispiel 1 a b c) und auf Trompete, Klavier, 2 Oboen verteilt. Die Aufgliederung auf drei Instrumente ist der „durchbrochene" Stil. Betrachtet man die drei Themenbestandteile genauer auf ihre spezifische Instrumenteneignung hin, so stellt sich heraus, daß der Teil a aus den Bedingungen der Trompetenapplikatur und der Ansprache des Tonwerkzeuges herauswächst, der Teil c ein typisches Holzbläsermotiv ist. Wir haben also ein dreiteiliges Thema vor uns dessen einzelne Glieder in Verbindung mit ihrer Bestimmung für den Orchestersatz entwickelt werden. Von wunderbarer Fülle ist die kombinatorische Kraft, welche aus den drei Teilen des Kopfthemas nicht nur den weitaus größten Teil des ganzen ersten Satzes bestreitet – eine Seitensatzepisode spielt in der Reprise keine Rolle mehr, – sondern auch die Rondoepisoden des 3. Satzes mit den drei Teilen des Kopfthemas in variierter Gestalt noch einmal auszufüllen vermag. Die Technik des Wiederaufgreifens von Themen des 1. Satzes im Finale hat Bartók einer Tradition des 19. Jahrhunderts entnommen, die sich auf Beethovens 9. Symphonie bezieht. Im 1. wie im 3. Satz hat Bartók die Reprisenpartien des klassischen Formschemas weitgehend im Sinne einer zweiten Themendurchführung aufgelockert und verarbeitet, hier wiederum in Fortführung einer Linie, auf welcher das 19. Jahrhundert schrittweise vorwärtsgegangen ist.

Der Mittelsatz des Konzerts verbindet das Adagio und Scherzo miteinander in der Weise, daß die langsamen Partien als Eckpfeiler ein Prestissimo umrahmen. Die Durchdringung der Adagio- und Scherzo-Sätze begann schon beim letzten Beethoven und hat ebenfalls in der Romantik immer wieder neue Versuche gezeitigt. Bartók führt weiter, was die Generationen vor ihm als eines der dringlichen Formprobleme zyklischer Komposition sahen. Die langsamen Eckteile des Mittelsatzes lassen, wie stets in Bartókschen langsamen Sätzen die melodische Beziehung zum ungarischen Volkslied zurücktreten.

Beispiel 3

Die Gründe dafür sind leicht zu finden. Nirgends liegt die nichtssagende, triviale Paraphrasierung einer konkreten Volksmelodie näher als im langsamen Satz, dessen Liedform, so gesehen, die Trivialität geradezu herausfordert. Bartók vermeidet glücklich den Fehler, den die französischen Nationalkomponisten des 19. Jahrhunderts regelmäßig begingen. Dazu kommt nun noch ein zweiter entscheidender Grund: Bartóks Verbundenheit mit der deutschen klassisch-romantischen Tradition. Für Bartók ist der langsame Satz der musikalische Ort, seine Visionen zu gestalten. Er tut das, was die besten deutschen Komponisten stets getan haben. Seine langsamen Sätze atmen eine metaphysische Inspiriertheit, die ihn der deutschen Musik so ungleich viel näher erscheinen läßt, als der romanischen Musik. Für diese ganz persönliche Ausdrucksweise reicht naturgemäß das Volkslied, welche stets die Empfindungen vieler ausdrückt, nicht aus. Deshalb sind auch die langsamen Sätze Bartóks am schwersten zugänglich.

Ein Kabinettstück unheimlich huschender Fantastik ist das zwischen den Adagiopartien eingelagerte Prestissimo. Prestissimi dieses Charakters, ohne konzise Themenbildung, auf Rhythmus und sordinierten Klang im Sinne des Impressionismus abgestellt, hat z. B. die Coda des III. und der zweite Satz des IV. Streichquartetts von Bartók. Das Streichquartett ist die Gattung, in welcher, wiederum seit dem letzten Beethoven, diese aus dem Scherzo entwickelten Sätze herkommen. In Deutschland hat vor allem Brahms (auch Reger) gern daran angeknüpft, in Frankreich Debussy und seine Schule. Bartók schöpft sowohl aus der deutschen wie der französischen Quelle, wenn er diesen Satzcharakter weiterbildet. Es ist nicht möglich, zitatweise einen Eindruck von der Besonderheit des Prestissimo aus dem 2. Klavierkonzert zu vermitteln, weil dazu der hier verfügbare Raum nicht ausreicht. Jede Stelle des Satzes ist in so hohem Grade der Instrumentation inhaltlich verbunden, daß ein Auszug entscheidende Merkmale völlig verzerren muß.

Dieser kurze Versuch einer geschichtlichen Einordnung in Geist und Materie, die Bartóks 2. Klavierkonzert bestimmen, könnte den falschen Eindruck auslösen, daß wir in Bartók einen landläufigen Epigonen oder Traditionalisten, etwa vom Schlage eines Korngold, zu erblicken haben. Das war keinesfalls Sinn und Ziel der Erörterung. Vielmehr suchten wir unsere Aufgabe gerade darin, bei voller und freudiger Bejahung der persönlichen und einmaligen Leistung, die tausend Fäden aufzudecken, mit denen Bartók an die beste Überlieferung seines heimatlichen Volksliedes, der deutschen Kunstmusik vor und seit Bach und, in einigem Abstand davon, der neueren französischen Musik geknüpft ist. Es gehört nicht viel Mut dazu, eine Erscheinung vom Range Bartóks wegen ihrer Eigenart abzulehnen, es gehört noch viel weniger Mut und Einsicht dazu, sie bedingungslos als Geschenk des Himmels anzupreisen. Darum kann es sich hier nicht handeln. Béla Bartók will begriffen werden als einer jener seltenen schöpferischen Musiker, die, wie Bach, Mozart, Wagner (das soll keine Wertnivellierung sein!) viele Anregungen aufzunehmen imstande sind, ohne unter dem Ansturm dieser Anregungen ihre Eigenart zu verlieren. Gerade darin liegt das Einzigartige dieser Komponisten, daß sie das Genie besitzen, alte Elemente so in ihren Ausdruckswillen einzuschmelzen, daß die entstandenen Kunstwerke in jedem Ton spezifisch neu empfunden erscheinen.

Verdi, Werk und Leben

Hanns Gutman

Literatur

Verfolgt man den Vergleich zwischen den beiden Antipoden Wagner und Verdi bis in die Literatur hinein, die über diese beiden größten musikalischen Dramatiker des 19. Jahrhunderts hervorgebracht worden ist, so müßte man, wollte man nach Anzahl und Gewicht dieser Bücher urteilen, zu dem Schluß gelangen, daß die Bedeutung Verdis innerhalb der Musikgeschichte neben der Wagners kaum bestehen kann. Mit einer kleinen Übertreibung ließe sich behaupten, daß allein im Wagner-Jubiläumsjahr und allein in Deutschland mehr Literatur über Wagner produziert worden ist als über Verdi in der ganzen Welt und im Verlauf von Jahrzehnten. Selbstverständlich wäre es verkehrt, daraus Rückschlüsse auf Qualitäts-Unterschiede ziehen zu wollen. Der Fall liegt vielmehr einfach so, daß sich um Wagner so viele Federn mehr bemüht haben als das Werk Wagners dem Schaffen Verdis an Problematik überlegen ist. Dennoch ist die Feststellung unerläßlich, daß die bis heute vorhandene Verdi-Literatur dem großartigen Phänomen Verdi in keiner Weise gerecht wird. Natürlich gibt es auch eine ganz stattliche Anzahl von Büchern und Broschüren über Verdi, vornehmlich von Italienern und Franzosen verfaßt. Aber die Mehrzahl aller dieser Schriften ist vorwiegend biographisch, anekdotisch oder psychologisch. Nicht selten bleiben sie im bloßen Klatsch stecken oder erschöpfen sich in der Darstellung intimer Einzelheiten, die selbst dann geringen Wert hätten, wenn sie als wahr unterstellt werden dürften. In Deutschland ist die Verdi-Publizistik geradezu auffällig spärlich geblieben, und nicht einmal die sogenannte Verdi-Renaissance, die Neu-Entdeckung so vieler verschollener Opern, hat bisher diesen Tatbestand verändert. Das jüngste deutsche Verdi-Buch von Gericke liegt noch nicht abgeschlossen vor, von ihm kann also noch nicht gesprochen werden. Was die Verdi-Studie Adolf Weißmanns angeht, so enthält sie einen außerordentlich geschickten Aufriß vom Lebensgang des Meisters, ihre musikalische Darstellungsweise jedoch gründet sich auf einen Psychologismus, der uns heute zur wirklichen Erkenntnis einer Musik nicht mehr auszureichen scheint.

Das aber wäre gerade das Entscheidende: die Erkenntnis von Verdis musiktechnischer und stilistischer Entwicklung. Es ist eigentlich unbegreiflich, daß diese Aufgabe noch niemals ernstlich in Angriff genommen wurde. Denn das naive Märchen, Verdi habe als Nachfolger und Kopist von Bellini und Donizetti begonnen, um später dem „Einfluß" Richard Wagners zu unterliegen, glaubt doch wohl heute niemand mehr. Dennoch ist bisher so gut wie nichts geschehen, an die Stelle dieser primitiven Musikgeschichtsbetrachtung eine stichhaltigere zu setzen und mit den Mitteln der Form-Analyse und der Stil-Kritik ein wahrhaftigeres Bild des großen Musikers Verdi zu entwerfen.

Um es gleich zu sagen, dieser Wunsch wird auch durch das jüngste italienische Verdi-Buch Carlo Gatti: „Verdi" (Milano, Edizione Alpes) nicht erfüllt. Der Autor betont auch selber im Vorwort, daß ihm eine derartige Absicht ferngelegen habe. Er hätte, wie er schreibt, die Zahl der in seinem Buch wiedergegebenen Dokumente verringern und die Lektüre der beiden Bände dadurch erleichtern können; aber es schien ihm zweckmäßig, alle diese, jeglicher Debatte entrückten Einzelheiten zur Kenntnis zu bringen. Andererseits verzichtet er bewußt auf eine rein musikalische Untersuchung der

Verdischen Werke, einmal, weil er meint, daß Analysen bereits in genügender Anzahl vorlägen, dann aber auch, weil die vorzugsweise technische Betrachtung außerhalb der Zwecke seiner Arbeit liegt. Seine stilkritischen Bemühungen erschöpfen sich denn auch in jeweils wenigen, meist auch nicht sehr tiefgründigen Bemerkungen über den allgemeinen Charakter der Werke.

So ist ein groß angelegtes, mit aufschlußreichen Bildern, Dokumenten, Handschriftsproben und Zeitungs-Ausschnitten versehenes neues Buch über Verdi entstanden. Die Aufgabe freilich einer kritischen Werk-Untersuchung bleibt ungelöst und so dringlich wie je zuvor. Denn schließlich (um nur ein Beispiel anzuführen) genügt es nicht, Verdi gegen den „Vorwurf", er sei von Wagner beeinflußt, zu „verteidigen", sondern es müßte einmal die wirkliche geistige und musiktechnische Beziehung zwischen Verdi und Wagner ernsthaft analysiert werden. Daß etwa der Othello sehr deutliche Spuren der wagnerschen Harmonik aufweist, wird heute auch der leidenschaftlichste Verdi-Anhänger nicht mehr bestreiten dürfen. Es handelt sich hierbei auch gar nicht um Vorwurf oder Verteidigung, es handelt sich um wissenschaftliche Feststellungen, die allerdings erst noch zu machen sind.

Verdi in seiner Zeit

„Le opere e i giorni" lautet der Untertitel, den Gatti seinem Buch gegeben hat. Auch dieser Titel führt wieder zu Wagner. Paul Bekkers großes Wagner-Buch trägt bekanntlich den Untertitel „Das Leben im Werk", was man fast als eine Übersetzung von Gattis Formulierung ansehen könnte. Aber es versteht sich, daß der Sinn dieser Themen-Stellung in beiden Fällen ein ganz anderer ist. In den Schöpfungen Wagners ist sein Leben gewissermaßen völlig aufgesogen; Bekker hat diese Beziehung zwischen Werk und Leben im Falle Wagner kürzlich so formuliert: „Diese Kunst war der absolutistische Despot seines Lebens, sie peitschte ihn dahin, wo sie ihn hinhaben mußte." In diesem Sinne kann für Verdi die These „Das Leben im Werk" niemals behauptet werden. Mit der Stellung des Individuums Verdi zu seinem Schaffen, mit dem Verhältnis der opere zu den giorni ist bereits Verdis musikgeschichtlicher Standort gekennzeichnet. Wenn es das Charakteristikum des romantischen Künstlers ist, daß sein Schaffen im letzten Grunde Widerspiegelung seiner Erlebnisse bedeutet, dann war Verdi kein Romantiker. Wie sehr sein Schaffen aber dennoch in seiner Zeit verhaftet war, wie stark es den politischen, geistigen und künstlerischen Bewegungen des italienischen 19. Jahrhunderts verflochten war, das enthüllt Gattis Buch mit aller Schärfe, und darin liegt sein größtes Verdienst.

Oper als Auftrag

Im 18. Jahrhundert war, wie man weiß, das Opernschreiben ein reines Auftragsgeschäft. Man entsinnt sich des Briefes von Mozart, worin er klagt, er möchte so gern eine Oper komponieren, aber er habe keinen Auftrag. Diese Methode, Opern bei den Komponisten zu bestellen, hat sich in Italien bis weit ins 19. Jahrhundert hinein erhalten. Verdi ist eigentlich während seines ganzen langen Lebens immer ein Auftragskomponist gewesen. Gleich nach der Uraufführung seiner ersten Oper „Oberto" hat ihn der Impresario der Scala für drei neue Opern verpflichtet. Niemals wäre es ihm einge-

fallen, eine Partitur ins Blaue hinein zu schreiben, eine Oper zu schaffen, bevor er wußte, wo sie uraufgeführt werden würde. Später hat sich das Blatt insofern gewendet, als sich die Bühnen ganz Europas und ebenso die Verleger geradezu um neue Verdi-Opern rissen. Aber es ist bekannt, daß noch die Aida bestellte Arbeit war, eine vom ägyptischen Khediven in Auftrag gegebene Festoper zur Eröffnung des Suez-Kanals. Und noch für Othello und Falstaff war die Uraufführung an der Scala beschlossene Tatsache, bevor der Komponist die ersten Noten niederschrieb.

Es ist klar, daß unter solchen Umständen für die Wahl der Texte genaue Richtlinien vorgezeichnet waren. Gewiß hat Verdi sich dennoch, außer in seiner Anfänger-Zeit, niemals ein Textbuch aufdrängen lassen. Ebenso gewiß aber ist, daß seine Libretti immer mit den Forderungen des damaligen italienischen Opern-Theaters übereinstimmen mußten. Allerdings waren Verdis schöpferische Intentionen und die Wünsche der italienischen Opernliebhaber zwei Instanzen, die sich selten oder nie widersprechen.

Der Kampf ums Textbuch

Nichts könnte verkehrter sein als die oft wiederholte Behauptung, Verdi habe seinen Texten gleichgültig gegenübergestanden, er habe sie als einen bloßen äußeren Anlaß, Musik zu machen, nicht für sehr wichtig erachtet. Man darf im Gegenteil die Behauptung wagen, daß Verdi um seine Opern-Dichtungen nicht weniger hartnäckig gerungen hat als Wagner. Man muß es bei Gatti nachlesen (und man kann dort alle Belege in der größten Reichhaltigkeit zusammen finden), mit welcher minutiösen Sorgfalt und welcher leidenschaftlichen Gewissenhaftigkeit Verdi sich um jede Zeile seiner Texte gekümmert hat. Sein Kampf um das Textbuch war ein dreifacher: der Kampf mit der eigenen Vorstellung, der Kampf mit dem jeweiligen Dichter und der Kampf gegen die Zensur. So enervierend diese unaufhörlichen Auseinandersetzungen auch waren, niemals hat sich Verdi von der schöpferischen Vorstellung, die sich einmal in ihm gefestigt hatte, abbringen lassen. So trägt er noch für seine verworrensten Libretti, wie etwa den Troubadour, selber die Mitverantwortung; so muß ihm aber andererseits auch an der schlagenden Wirksamkeit des Maskenball, an der glänzenden Dramaturgie der Aida, an der psychologischen Vertiefung des Othello und an dem sublimierten Humor des Falstaff ein entscheidender Anteil zugesprochen werden. Es ist dies einer der wichtigsten Punkte, in denen heute noch unser Urteil über Verdi revisionsbedürftig ist.

Geradezu absurde Formen aber hat der Kampf gegen die Zensur angenommen, die oft nicht nur mit den lächerlichsten Vorsichtsmaßnahmen, sondern sogar einfach mit schikanöser Absicht Verdi behelligt hat. Dennoch, auch wer dieses Kapitel gründlich studiert, wird finden, daß Verdi niemals von seinen Ideen abgegangen ist. Er änderte die Titel, er verlegte die Schauplätze in andere Länder, aber in wesentlichen Momenten hat er kaum jemals nachgegeben. Den besonders inkriminierten Maskenball wollte er bereitwillig in den Kaukasus verlegen, ja, es tauchte sogar der groteske Vorschlag auf, dieses Werk in „Duca di Stettino", „Herzog von Stettin" umzutaufen. Man weiß, daß es schließlich bei Amerika sein Bewenden hatte – aber den dramatisch bedeutsamen Inhalt hat Verdi doch ohne alle Abstriche durchgesetzt.

Der Mann Verdi

Hartnäckigkeit ist überhaupt eine der hervorstechendsten Eigenschaften des Mannes Verdi. Man hat seine Dickköpfigkeit, von der er selbst bisweilen lächelnd spricht, immer auf seine bäuerliche Herkunft zurückführen wollen. Daran ist viel Richtiges. Wenn auch die Eltern Verdis mit ihrer kleinen Kneipe und dem dazugehörigen Spezereilädchen nicht gerade mehr Bauern waren, so bildet doch seine Abkunft aus primitiven ländlichen und robusten Bezirken das Grundwesen seines Charakters. Auch davon, von der Umwelt von Verdis Jugend, entwirft das Buch Gattis ein sehr aufschlußreiches Bild: die beschränkte und armselige Atmosphäre, aus der in die Welt der großen Kunst zu gelangen gewiß nicht leicht war, gewinnt höchste Deutlichkeit.

Verdi hat sich selber gelegentlich einen „orso", einen Bären genannt. Aber das Bild des Mannes Verdi ist so simpel nicht, wie die übliche Vorstellungsweise es haben möchte. Er war eine einfache Natur – aber er war alles andere als naiv. Er haßte den lauten und leeren Lärm der Welt – aber er war keineswegs ein weltfremder Einsiedler in Sant'Agata, der sich um die geschäftliche Seite seines Schaffens nicht bekümmert hätte. Er war nicht eitel – aber im höchsten Maße selbstbewußt. Unabhängigkeit nach jeder Richtung –: das war sein Ideal, und daraus erklären sich fast alle seine Handlungsweisen. Er war kein Revolutionär – aber die bürgerliche Konvention verachtete er, wenn sie ihm lästig fiel. So hat er Jahre lang mit der Strepponi ein gemeinsames Leben geführt, bevor er sie heiratete. Er war kein Atheist – aber wenn er seine Frau auf ihrem Kirchgang begleitete, so kehrte er an der Kirchentüre um.

Aus seinem unerschütterlichen Wunsch, als Privatmann in Ruhe gelassen zu werden, ergibt sich auch seine Stellung zur Kritik, zur Presse, zu öffentlichen Ehrungen und Feierlichkeiten. Er wollte anerkannt sein – aber Angriffe auf seine Werke hat er nur in seltensten Fällen abgewehrt. Bei Gatti findet sich ein diesbezüglicher, wenig bekannter Brief an Ricordi:

> „Du weißt, ich habe immer meine Musik loben oder beschimpfen lassen in allen Zeitungen, die sich mit ihr beschäftigen wollten, ohne für Lobsprüche zu danken oder über Tadel zu klagen. Deine eigene Zeitschrift, über die sich die Leute manchmal gewundert haben, die glauben, es sei „meine" Zeitschrift, hat alle möglichen Dinge sagen dürfen, ohne daß ich je mein seit Jahren bewährtes Schweigen gebrochen hätte . . . Ich versichere Dir, daß Deine Korrespondenten in Paris oder in Parma oder in Florenz oder wo immer mir noch niemals den Schlaf geraubt haben, und sie werden ihn mir auch nicht rauben! Amen!"

Sicherlich hat es ihn empört, die ungeheuerlichen Äußerungen des Dirigenten Bülow zu vernehmen. Dieser schrieb am Vorabend der Uraufführung von Verdis Requiem:

> „Das zweite Ereignis der Spielzeit wird morgen die erste Aufführung des Requiems von Verdi sein, womit der mächtige Verderber des italienischen Geschmackes die letzten Reste von Rossinis Unsterblichkeit auszumerzen hofft, die ihm lästig ist. Ein flüchtiger und heimlicher Blick in dies jüngste Erzeugnis des Traviata- und Troubadour-Komponisten hat mir jede Lust genommen, diesem Fest beizuwohnen."

Was konnte man darauf auch erwidern? Verdi schweigt. Er kann warten. Und richtig wird sich Bülow nach Jahren zum Eingeständnis seines Fehlurteils herbeilassen müssen. Er richtet einen Brief an den Meister, in dem es heißt:

> „Haben sie die Güte, das Bekenntnis eines zerknirschten Sünders anzuhören. Ich habe mit dem Studium Ihrer letzten Werke begonnen, Aida, Othello und Requiem, von welch letzterem mich kürzlich eine (nicht einmal gute) Aufführung bis zu Tränen gerührt hat. Nun, großer Meister, bewundere ich Sie, ja ich liebe Sie . . . Es lebe Verdi, der Wagner unsrer teuren Verbündeten!"

Verdi lehnt es ab, einem Biographen Auskünfte zu erteilen. Er antwortet ihm:

„Wenn sie schon diese Arbeit übernehmen, so seien sie wenigstens so genau wie möglich. Aber reden wir einmal offen – glauben Sie, daß diese Biographie großes Interesse finden wird? Was mich angeht, wenn ich Publikum wäre, mich würde es verdammt wenig interessieren, ich würde über all diese Détails vielleicht lachen und sagen: was geht denn das mich an?"

Er sieht es ungern, daß seine Statue mit der Bellinis in der Scala aufgestellt wird, und er bereut, seine Einwilligung gegeben zu haben. Er hört davon, daß man ihn zum Marchese machen will, und er setzt alle Hebel in Bewegung, um das zu verhindern. Er stiftet mit seinem Reichtum, der sich mit der wachsenden internationalen Berühmtheit ansammelt, viel Gutes, aber er will sich auch in diesem Punkt nichts dreinreden lassen, und es ärgert ihn furchtbar, wenn die Zeitungen von seinem riesigen Vermögen sprechen.

Er will vor allem anderen sein eigener Herr sein. Nur ein einziges Mal hat er sich, nach langem Weigern, zu einer Aufgabe seiner persönlichen Freizügigkeit verstanden: als er nach der nationalen Erhebung Italiens von Cavour aufgefordert wurde, als Deputierter an dem neugewählten Parlament teilzunehmen. Aber nicht einmal damit hat er es, obwohl er ein glühender Patriot war, übermäßig ernst genommen:

„Vielleicht werde ich Deputierter (was der Himmel verhüten möge, denn es wäre für mich ein Unglück). Aber keinesfalls bleibe ich es lange, nach ein paar Monaten werde ich in allen Ehren demissionieren."

Sein Landgut Sant'Agata ist der Ruhepunkt, auf den er sich immer wieder zurückzieht. Aber auch das ist eine falsche Vorstellung, als ob Verdi, wenn er ermüdet und oft auch angeekelt vom Kunsttrubel der europäischen Hauptstädte auf seinen Landsitz zurückkehrte, nun dort Ruhe, Glück und Zufriedenheit gefunden hätte. Wie oft sprechen seine Briefe von Depressionen, von resignierten Einsichten in die Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens und des künstlerischen Schaffens, wie oft stürzt er sich in die Pflichten der ländlichen Arbeit, nur um die tiefen Skrupel seiner geistigen Existenz zu vergessen. Auch das gern geglaubte Märchen vom biederen und bescheidenen Landmann Verdi ist also, wie Gatti zeigt, ein Trugbild. Dieser Mann war als Persönlichkeit so wenig unkompliziert, wie seine Partituren Dokumente einer bloßen Handwerklichkeit sind.

Arbeitsweise und Schreibtechnik

Wenn irgend möglich, zieht er sich zum Komponieren in die Ruhe von Sant'Agata zurück. Er bedarf des gewohnten, pedantisch geregelten Lebensstiles, um ernstlich arbeiten zu können. Er hat das seltene Glück, in Peppina Strepponi eine aufopfernde und auch kluge Gefährtin zu besitzen. Dokumente ihres Wesens und ihrer förderlichen Sorge um Verdi, die in Deutschland noch fast gar nicht bekannt sind, findet man bei Gatti ebenfalls in großer Zahl. Auch von hier aus fallen wieder neue Streiflichter auf Verdi selbst. Die Strepponi, einst selbst eine Künstlerin von Rang und Ruf, begleitet ihn nicht nur auf allen seinen Reisen, sie erträgt nicht nur seine Launen mit bewundernswerter Geduld, sie nimmt vielmehr an seinem schöpferischen Dasein auch aktiven Anteil. Sie korrespondiert mit Freunden und Verlegern, diese wenden sich an sie, um etwas über Verdis Stimmungen und Pläne zu erfahren, ja zur Zeit des Othello, als Verdi nichts mehr von einer neuen Oper hören will, entsteht geradezu eine Konspiration zwischen der Strepponi, dem Verleger Ricordi und dem Dichter Boito, um den Meister durch List wieder an den Schreibtisch zu locken. Aber auch um sein leibliches Wohl ist die

Frau bemüht: als Verdi den Auftrag übernimmt, für Petersburg die „Macht des Schicksals“ zu komponieren und zur Première dorthin zu reisen, was ihn wegen der Kälte und der sonstigen Schwierigkeiten große Überwindung kostet, da setzt sich die Strepponi in seitenlangen Briefen mit allen möglichen Leuten in Verbindung, damit Verdi die nötigen Mengen Maccaroni und Nudeln und die von ihm bevorzugten Weine auch in Petersburg erhalten kann.

Über die Arbeitsweise ihres Mannes hat sich Frau Verdi in einem Brief an den französischen Verleger Escudier wie folgt geäußert:

> „Einmal im Zuge, gepackt von der Arbeit, ist er der größte Arbeiter, der sich denken läßt. Aber ebenso umgekehrt: sobald er sich gehen läßt, dann gute Nacht, dann wird man lange nichts mehr von ihm hören. Im übrigen ist seine Liebe zum Land eine Manie, eine Raserei, ein Wahnsinn geworden oder was Sie sich sonst an übertriebenen Ausdrücken ausdenken wollen. Er steht morgens mit dem frühsten auf, um nach dem Korn, dem Mais, den Weinstöcken zu sehen. Wenn er dann todmüde heimkehrt, wie wollen Sie ihm da die Feder in die Hand drücken?“

Seine Schreibtechnik ändert sich naturgemäß im Lauf der Jahrzehnte. Es versteht sich von selbst, daß die Unbekümmertheit, mit der manche von den Jugendopern hingeworfen sind, oft in kürzester Frist und manchmal gar zwei im selben Jahr, später einer nachdenklicheren, fundierteren Komponier-Methode weicht. Verdi hat ja einen sehr unregelmäßigen und zum Teil nur autodidaktischen Lehrgang gehabt, und wie die wachsende handwerkliche Überlegenheit mit der geistigen Vertiefung seiner Partituren Hand in Hand geht, das erweist die Entwicklung vom Troubadour zum Othello mit aller Offenkundigkeit. Gatti hat in vielen authentischen Belegen dargelegt, wie Verdi in vorgerückten Jahren sich auch durch das Studium fremder Werke, durch die Lektüre Palestrinas und anderer italienischer Altmeister, durch ständige Übung im kontrapunktischen Satz sein musiktechnisches Rüstzeug zu vervollständigen und zu verfeinern gesucht hat.

Überaus bezeichnend ist die Art, wie Verdi die Instrumentation seiner im übrigen fertiggestellten Opern zu besorgen pflegte. Er kommt zu Beispiel zur Einstudierung der „Traviata“ nach Venedig, zwölf Tage vor der Uraufführung, und bei der ersten Probe erscheint er im Theater mit dem Klavierauszug, in dem noch nicht der mindeste Instrumentationshinweis zu finden ist. Oft hat er, nach eigenem Zeugnis, während der Proben instrumentiert. Man kann das bei den frühesten Werken mit ihrer eindeutigen Instrumentation verstehen. Als vor Jahren in Berlin die „Räuber“ aufgeführt wurden, bediente sich der Dirigent des Klavierauszuges. Vermutlich gibt es von dieser Oper nicht einmal eine gedruckte Partitur, und man braucht sie auch gar nicht, weil die Instrumentation so selbstverständlich ist, daß sie gewissermaßen aus den Noten abgelesen werden kann. Daß freilich etwa ein Genie-Einfall wie das Kontrabaß- und Cello-Solo in der Sparafucile-Szene des „Rigoletto“ auch so nebenbei entstanden sein sollte, das kann man sich schwer vorstellen.

Meinungen und Interessen

Es wurde schon gesagt, daß Verdi keineswegs in seinen Ansichten und Interessen so beschränkt gewesen ist, wie man manchmal behauptet hat. Nur weiß er mit überlegener Sicherheit alles von sich fernzuhalten, was seinem Naturell zuwiderläuft, ohne aber etwa von Gegenströmungen keine Notiz zu nehmen. Von dieser Haltung wird

auch seine Stellung zu Wagner bestimmt. Daß er die übermächtige Wirkung des Wagnerschen Musikdramas erkennen mußte, ist klar; daß er den Einfluß Wagners in und auf Italien nicht nur wegen der Gefährdung seiner, Verdis, Opern bekämpfte, sondern auch darum, weil er in der Germanisierung des italienischen Musikdenkens ein Unheil für die gesamte italienische Musik sah, das geht aus vielen Äußerungen hervor. Und was er gleichzeitig mit dem „germanesimo" bekämpft, das ist die Sinfonisierung der Musik, die ja aus den selben Quellen stammt. Es gehört zu Verdis Grundüberzeugung, daß die deutsche Musik primär instrumental, die italienische jedoch vorzüglich vokal ist, und daß jede Musik verdorren muß, wenn sie versucht, sich fremde Ideale einzuimpfen.

Die Stellung zu Wagner ist ja das zentrale Problem nahezu der gesamten europäischen Musik in der zweiten Jahrhunderthälfte. Auch hier liegen aber wiederum die Dinge nicht so einfach, daß mit dem Schlachtruf „Hie Wagner – hie Verdi" schon die Positionen aufgezeigt wären. Über die vielfältigen geistig-künstlerischen Auseinandersetzungen wird man bei Gatti mit vielen Daten belehrt. Natürlich haben diese Debatten ihren Brennpunkt in Paris. Dort ist es auch, wo von jungen Italienern eine neue Schule ins Leben gerufen wird, die im Grunde gegen Verdi so gut wie gegen Wagner ist. Wofür sie eigentlich ist, das ist schon schwerer zu erkennen, zumal heute und bei uns, da die praktischen Denkmäler dieser jungen Radikalisten, die Frühwerke von Praga, Faccio und Boito, spurlos verschollen sind. Aber es ist wichtig, auch von diesem kleinen Kreis italienischer Avantgardisten Kenntnis zu nehmen, wenn man das widerspruchsvolle Bild des musikalischen Theaters im 19. Jahrhundert erfassen will.

Verdi hat sich an solchen Kämpfen niemals in öffentlicher Polemik, sondern immer nur in intimen und oft bissigen Bemerkungen beteiligt und am liebsten durch die Tat, durch seine Werke. Aber wenn seine eigene Musik stets im Zentrum seiner Interessen steht, so trifft doch nicht zu, daß seine geistige Existenz ausschließlich von so egozentrischen Zielsetzungen beherrscht gewesen wäre. Er hat zum Beispiel viel für die Reform des musikalischen Erziehungswesens getan oder mindestens tun wollen. Er hat es abgelehnt, sich an Kommissionen zu beteiligen, die über unverbindliche Diskussionen nie hinauskamen, aber er hat seine Meinungen immer bereitwillig zur Verfügung gestellt. Diese Reform erscheint ihm aber untrennbar von einer Reorganisation der Operntheater, die allmählich von völligem Verfall bedroht sind:

> „Möge der Herr Minister den Theatern aufhelfen – und es wird weder an Komponisten noch an Sängern oder Instrumentalisten fehlen. Drei Bühnen, die als Modell dienen, in Rom, Neapel und Mailand. An jedem Theater ist ein Dirigent für alles Musikalische, ein Regisseur für alles Szenische verantwortlich. Alljährlich müssen zwei Opern von Debutanten aufgeführt werden, deren Partituren von einer Kommission zu überprüfen sind, die aus gelehrten, aber unpedantischen Männern besteht."

Weiter setzt sich Verdi allenthalben für die Einführung der Normalstimmung ein. Belehrt durch eigene üble Erfahrungen, regt er bei der Regierung den Erlaß eines Urheber-Schutzgesetzes an. Aber auch über die Musik hinaus reichen Verdis Interessen. Er ist ein begeisterter Verehrer des Dichters Manzoni, er steht, wenigstens in jüngeren Jahren, durch den Salon der Gräfin Maffei mit den unterschiedlichsten Persönlichkeiten in regem geistigen Austausch, er diskutiert in unzähligen Briefen mit einem befreundeten Maler die Möglichkeiten und Gesetze der Malerei. Indem Gatti alle diese Beziehungen Verdis und auch den gesellschaftlichen Hintergrund, auf dem sie sich abspielen, aufzeigt, spiegelt er in seinem Werk das Zeitalter Verdis vielfach wider.

Der Tyrann der Werktreue

Aufführungspraxis

Man hat gesehen, daß Verdi nicht der reine Tor von Sant'Agata gewesen ist. Mit seinen Ideen zur Musikreform, zu den Fragen des Urheberrechts, zur Erneuerung des Repertoire-Theaters, hat er nicht bloß seiner Zeit Genüge getan, er ist ihr auch oft vorausgeeilt. Nirgends aber ist er so modern, so wegweisend gewesen, wie in seiner Stellung zum Problem der musikalischen Interpretation. Wenn man den Künstlern und vor allem den Interpreten des 19. Jahrhunderts Neigung zur Willkür, zum Subjektivismus, zur Unsachlichkeit nachsagt, wenn insbesondere die italienische Oper dieser Zeit überall in der Welt als ein Tummelplatz eigenmächtiger Dirigenten und größenwahnsinniger Gesangs-Stars angesehen wird, so ist Giuseppe Verdi daran bestimmt nicht mitschuldig. Er hat von je einen erbitterten Kampf gegen die werkfeindliche Eitelkeit der Nachschöpfer, der „creatori", wie er sie ironisch nennt, geführt. Er hat es tausendmal ausgesprochen, daß für die Darstellung eines musikalischen Kunstwerkes einzig und allein der Wille des Autors entscheidet. Nur deshalb, weil er die kontrete Durchführung seiner Anordnungen überwachen wollte, ist er immer wieder und oft widerwillig genug quer durch Europa zu seinen Uraufführungen gereist. Er hat sich darin mit Richard Wagner getroffen, der einmal in einem Brief an den Dirigenten Mariani schrieb: „Ich glaube nicht, daß man eine neue Oper ohne Mithilfe des Autors aufführen kann". Und Verdi schrieb zur gleichen Zeit:

> „Heutzutage werden die Opern mit so vielen und so gewichtigen szenischen und musikalischen Angaben versehen, daß ihre Interpretation fast zur Unmöglichkeit wird; und mir scheint, daß sich niemand beleidigt fühlen kann, wenn der Autor zur ersten Aufführung eines seiner Werke eine Person sendet, die unter seiner Leitung sich gründlich mit dem Werk vertraut gemacht hat. Ich gestehe, wenn ich die Oper eines Kollegen aufzuführen hätte, ich würde mich dadurch nicht gedemütigt fühlen, ich würde im Cegenteil sogar darum bitten, um die Intentionen des Komponisten kennen zu lernen, sei es nun durch ihn selber oder durch einen anderen . . ."

Aber dieser Standpunkt war damals so wenig anerkannt, wie er es im Grunde heute noch ist. Verdi hat unter der Unzuverlässigkeit der Interpreten viel zu leiden gehabt. Gatti berichtet darüber: „Verdi konnte niemals die Eitelkeit jener Interpreten ertragen, die ihrerseits das Kunstwerk „nachzuschaffen" glauben, so als wenn der Komponist eine geringe oder gar keine Rolle spielte. Immer bekämpfte er die Sänger oder Kapellmeister, welche die erste Rolle spielen wollten".

Überhaupt hat sich Verdi in allem, was die Befolgung seiner künstlerischen Ideen betraf, als ein unnachgiebiger Tyrann gezeigt. Er macht selber die genauesten Angaben über Szene und Kostüme, er stellt das Ensemble zusammen und zieht über jeden einzelnen Sänger die gründlichsten Erkundigungen ein; er ist stets bei der Hand, eine Uraufführung glatt abzusagen, wenn man ihm einen gewünschten Mitwirkenden nicht bewilligen kann. Von der „Aida" an (zu deren ägyptischer Uraufführung zu fahren er sich freilich nicht entschließen konnte), hat er nicht nur die Uraufführungen seiner Werke regelmäßig selber einstudiert, sondern hat auch ihre Aufnahme in den Spielplan anderer ihm besonders wichtiger Bühnen nur unter der Vorraussetzung gestattet, daß er die Einstudierung persönlich übernahm. Wie er dabei mit den Sängern umsprang, keine ihrer Gekränktheiten gelten ließ, Kritiker aus den Proben hinauswarf und jede scheinbar noch so nebensächliche Einzelheit so lang probierte, bis sie haargenau seiner Vor-

stellung entsprach, das ist ein Kapitel, aus dem heute noch die Mehrzahl aller Verdi-Interpreten und die Mehrzahl aller Interpreten überhaupt lernen könnte.

Vor der Uraufführung der Pezzi Sacri im Jahre 1898 fanden sich die Leiter dieser Aufführung bei Verdi in Genua ein, um von ihm Anweisungen zu empfangen. Der erste Dirigent der Pezzi Sacri wird die ihm dargelegten Wünsche des greisen Meisters sicherlich getreulich erfüllt haben. Sein Name war: Arturo Toscanini, dessen heutiger Weltruf nicht zuletzt in der ungewöhnlichen Werkgewissenhaftigkeit seiner Aufführungen begründet ist.

Italienische Musik: das heißt nicht Willkür, Star-Allüren und Tempofreiheit. In welchem Grade Giuseppe Verdi, der größte Schöpfer der italienischen Oper, dem Ideal fanatischer Sachlichkeit angehangen hat, das lehrt (neben vielem anderen Wissenswerten) Gattis Verdi-Buch mit höchster Eindringlichkeit.

Blick in Zeitschriften

Die Musik (Berlin) März/April.

Hugo Leichtentritt: *Arnold Schönbergs op. 19.* / Kurt Westphal: *Gehören Dissonanzen zur modernen Musik?*

. . . Eine harmonisch üppige, chromatisch wuchernde Musik wie etwa die Max Regers, bei dem die Harmonik geradezu mit jedem Sechzehntel wechselt, drängt notwendig zu einer gewissen Breite der Bewegung: denn sonst könnte das Ohr den schnellen Wechsel der Harmonien gar nicht aufnehmen und der innere musikalische Sinn könnte die Spannungen, die die Harmonien wecken wollen, gar nicht in sich erzeugen. Die romantische Musik muß also im Rhythmischen der Harmonik und ihrer Entwicklung nachgeben. Die Rhythmik kann und darf sich nicht mit unnachsichtiger elementarer Kraft durchsetzen. Das kann sie nur, wenn der motivisch-rhythmische Vorgang von Harmonien unterstützt wird, die selten innerhalb eines bestimmten Bewegungsablaufes wechseln. Das haben moderne Musiker, vor allem Bartók und Strawinsky, erkannt und Satztypen geschaffen, denen ein Akkord zugrunde liegt, ein Akkord, der entweder in der gleichen Lage auf lange Strecken hin liegen bleibt oder aber an das Motiv angehängt wird und mit ihm parallel mitgeht. Denn nur dann, wenn die Harmonik keinen eigenen Vorgang zur Entfaltung bringen will, kann die Rhythmik ungeschwächt durchkommen.

Paul Bekker: *Die Oper und ihr Publikum*

Ich ging aus von der Frage, ob die Oper heute ein Publikum hat, das ihr nicht nur zuhört, sondern das ihr innerlich verbunden ist und an ihr mitarbeitet. Diese Frage gab Anlaß, zunächst die Legende von der Oper als höfischem Repräsentationsstück zu zerstören, denn das ist sie schon seit Jahrhunderten nicht mehr. Die Oper des 19. Jahrhunderts ist eine tief im Volkstum verwurzelte, soziologisch urlebendige Erscheinung. Weiterhin war der zweimalige Wechsel in der geistigen Struktur der Oper festzustellen: einmal ihre Wandlung zur bürgerlichen Oper am Ausgang des 18. Jahrhunderts, zum zweiten in unserer Zeit, in der Altes und Aeltestes neben Neuem und Werdendem steht. . . . Darüber hinaus aber zeigt die Betrachtung, daß die Oper nicht nur sehr wandlungsfähig, sondern daß sie der Aufnahme der heute nach Gestaltung drängenden Probleme in besonders hohem Maße zugänglich ist. So wird sie immer wieder ihr Publikum, will sagen die zu ihr gehörende und an ihr mitschaffende Gemeinde haben. Grund genug, das Gerede von der Ueberlebtheit der Oper als Gattung endgültig beiseite zu lassen und sie ihren Vergangenheits-, Gegenwarts- und Zukunftswerten nach als eines der wichtigsten Kulturgüter zu erkennen, deren Erhaltung uns zugefallen ist.

Otto Ehrhardt: *Opernregie* / Friedrich Deutsch: *Opernbearbeitungen.*

Deutsche Tonkünstlerzeitung (Mainz) Januar/März

Hans Albrecht: *Zur Musikpolitik.*

Die Doktrin beherrscht die Musikpolitik. Ihr zuliebe sagt man tot, was offensichtlich noch kräftig sich regt, züchtet man künstlich weiter, was eigentlich schon gestorben sein müßte. Das Schlagwort bringt Verwirrung über Verwirrung in das Volk. Es wäre lehrreich, einmal festzustellen, wieviel Krisenthemen in den letzten Jahren in der musikalischen Zeitschriftenliteratur behandelt worden sind, wieviel Propheten den Untergang dieser und die Alleinherrschaft jener Musik für die nahe Zukunft, die heute schon wieder Vergangenheit ist, in Aussicht gestellt haben, wieviel Kampfparolen für und wider gewiss Kompositionsformen ausgegeben worden sind.

Kurt Schubert: *Zeitgemäße Forderungen in bezug auf das Klavierspiel.*

Ein großes und schwer überwindbares äußeres Hindernis steht der Ausbreitung des Klavierspiels auf weite Volkskreise im Wege. Musikinstrumente und Musikalien sind zu teuer. Diese Klage ist oft genug gehört. Sie trifft in ganz besonderem Maße auf die Klaviere zu. Aber brauchen wir im Hause wirklich so große und teure Instrumente? Wenn wir uns über die Grenzen der Hausmusik und ihre eigentlichen Aufgaben klar werden, so können wir zunächst einmal feststellen: statt eines Kla-

viers von sieben Oktaven und darüber wäre nur ein solches von ungefähr fünf Oktaven Umfang erforderlich. Darauf kann man die frühen und mittleren Sonaten von Beethoven spielen. Bei einer Invention von Bach oder einem Stück aus dem Album für die Jugend von Schumann sind die höchsten und tiefsten Töne des heutigen Klaviers erst recht überflüssig, ebenso in den Fünftonstücken von Hindemith oder den leichten Volkstänzen von Bartók, also jedenfalls bei einer großen Menge von Stücken, die im allgemeinen dem Musikliebhaber erreichbar sind. Auch so laut brauchte das alles nicht zu klingen. Das Klavier des Hauses könnte sich durchaus mit einem kleineren Ton begnügen.

Die Musikpflege (Leipzig) Märzheft

Heinz Joachim: *Probleme und Aufgaben kommunaler Musikpflege.*

Unter den etwa 60 deutschen Städten, deren Angaben der Verfasser z. T. auf Grund eigner Erfahrungen als Unterlagen für seine Ausführungen benutzte, gibt es manch namhafte, die noch nicht ein Prozent der Summe, die sie Theater und Orchester aufwenden, der übrigen Musikpflege zufließen lassen.

. . . nur von der Grundlage einer umfassenden Musikerziehung aus ist eine wirkliche Erneuerung unseres Musiklebens zu erwarten. Und gerade auf diesem Gebiet bietet sich für die kommunale Musikpflege ein unabsehbares Feld segensreicher Arbeit.

Henny Simons: *Schillers Briefe über die aesthetische Erziehung.*

Die Singgemeinde (Kassel) Februar/Märzheft

Walter Lipphardt: *Altdeutsche Marienklagen.*

Bernhard von Peinen: *Die deutschen Stammestänze.*

Schweizerische Musikzeitung (Zürich) Februar/März (Heft 4–6).

E. Jaques-Dalcroze: *Agogische Unregelmäßigkeiten.*

Wenn der Vortragende die Bewegung eines Satzes beschleunigt, muß er, um die Einheit des Stiles zu sichern, die verlorene Zeit zurückgewinnen, sei es durch Verlängerung, durch Verlangsamung der darauffolgenden Periode, sei es selbst durch Einfügen einer Pause. Kein Rubato ist einem sich der rhythmischen Gesetze bewußten Ohre annehmbar, wenn die Verlangsamungen in der Führung im Tempo nicht in irgendeiner Weise im Gleichgewicht gehalten werden, in dem die Fortdauer des Tempos wahrnehmbar bleibt, trotz seiner gelegentlichen Veränderungen ausdrucksvoller oder dynamischer Natur.

Albert Schweitzer: *Der runde Violinbogen* (Zum Vortrag der Bach'schen Solosonaten)

La Revue musicale (Paris) Dezember 1932, Bachheft.

André Pirro: *Wie spielt man Bach auf der Orgel.*

Norbert Dufourcq: *Das Eindringen der Bachschen Orgelwerke in Frankreich.*

. . . Unbekannt noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts, entdeckt am Ende des vorigen Jahrhunderts, wird Bachs Orgelwerk heute von einigen französischen Organisten gekannt und verstanden: wir möchten wünschen, daß die junge und glänzende Orgelschule unseres Landes, die gegenwärtig die erste Welt ist, dem Beispiel dieser Meister folge und daß sie beitrage, im Publikum, das sie nicht kennt, diese Werke zu verbreiten . . .

A. Gastoué: *Der dramatische Kirchenmusiker Francois Couperin und Bach.* / Jacques Handschin: *Bach an der Wende der Epochen, Stile und Formen*

März. M. D. Calvocoressi: *Mussorgskys Stil.*

(Versuch einer Stilkritik auf Grund der neuen Originalausgabe von Mussorgskys Werken).

. . . Merkwürdige Tatsache, daß dieser Komponist, der komplizierte Akkorde (Nonen, Undezimen, Tredezimen, ohne zu sprechen von den Alterationen und anderen Kunstgriffen) und raffinierte chromatische Praktiken in so fruchtbarer Weise anwendete, eine sehr betonte Vorliebe für die schmucklose Aneinanderreihung reiner Dreiklänge zeigt.

Frédérick Goldbeck: *Ueber Ravels Klavierkonzerte.*

Musica d'Oggi (Mailand), Dezember

Debussy in Italien. Mit zwei Briefen Debussys an den Verfasser des Artikels, Vittorio Gui.

Januar. *Um Händel.* Unveröffentlichte Briefe des Dichters Paolo Rolli.

Ein musikalisches Manifest.

Zehn Komponisten — Respighi, Mulè, Pizetti, Zandonai, Zuffellato, Gasco, Toni, Pick-Mangiagalli, Guerrini, Napoli — haben kürzlich ein Manifest veröffentlicht, in welchem sie — bei voller Wahrung der weitestgehenden persönlichen Freiheit — eine Art von gemeinschaftlichem künstlerischen Credo formulieren.

Es heißt darin (auszugsweise):

Seit zwanzig Jahren treffen die verschiedensten und feindlichsten Tendenzen in einer unaufhörlichen chaotischen Revolution zusammen. Noch immer halten wir bei den „Richtungen" und bei den Experimenten, und niemand weiß, zu welchen endgültigen Gewißheiten und welchen gesicherten Wegen sie führen werden.

Das Publikum, verwirrt von so viel seltsamen Apologien, eingeschüchtert durch so viele tiefgründige und hochweise Programme, weiß nicht mehr, worauf es hören, wem es folgen soll . . .

Wir sind gegen die sogenannte objektive Musik, die — genau genommen — nichts anderes bedeuten würde als den Ton „an sich", ohne den lebendigen Ausdruck des schöpferischen Geistes, der ihn schafft. Wir sind gegen jene Kunst, die keinen menschlichen Gehalt haben dürfte und ihn auch wirklich nicht hat, gegen eine Kunst, die nichts anderes sein will und nichts anderes ist als ein mechanisches Spiel und eine hirnliche Sophisterei. Italiener unsrer Zeit . . . . fühlen wir die Schönheit der Epoche, in der wir leben, und wir wollen sie besingen: in ihren tragischen Augenblicken wie in ihren strahlenden Ruhmestagen.

Die Romantik von gestern, an der übrigens alle unsere großen Geister teilgenommen haben, und die nichts anderes ist als Leben in der Tat, in Freude und in Schmerz, sie wird auch die Romantik von morgen sein, wenn es wahr ist, daß die Geschichte keine Fehltritte tut, sondern folgerichtig Glied an Glied setzt.

Februar. *Am Grabe Richard Wagners.* Gedanken über Leben und Kunst des Meisters. Von Alfred Brüggemann. / *Der Kritiker Filippo Filippi und der Wagnerismus.* Von Alberto de Angelis.

Wagner oder Antiwagner —: eine Streitfrage, welche Kritiker und Publikum ein halbes Jahrhundert hindurch leidenschaftlich beschäftigt hat, und von der man nicht

einmal behaupten kann, daß sie heute friedlich beigelegt wäre. Auch die Anerkennung der Wagnerischen Gesetze, ihre Entwicklung hat nur den Gesichtspunkt verändert, aber nicht ein Problem gelöst, das unlöslich ist, insoweit es sich auf entgegengesetzte Anschauungen vom musikalischen Theater gründet, insoweit es nationale Verhaltungsweisen widerspiegelt, die unveränderlich sind, weil sie in dem speziellen Charakter und der Empfindungsweise der beiden hervorragend musikalischen Völker verankert sind: des deutschen und des italienischen. Ich möchte behaupten (was man vielleicht verwunderlich finden wird): der Zwiespalt hat sich heute eher noch verschärft, weil der Wagnerismus, nachdem er seine äußersten Grenzen erreicht hat, erkennen ließ, daß eine Versöhnung unmöglich ist, die den vorurteilslosesten Köpfen damals noch möglich schien, als die neue Begriffsetzung des „Musikdramas" von dem Leipziger Meister erdacht und realisiert wurde. Einer dieser vorurteilslosen Geister war der Kritiker Filippo Filippi . . .

März 1933. *Die Jahrhundertfeier für Johannes Brahms.* Von H. R. Fleischmann. / *Die Entwicklung der Musik in Europa.* Von Ferdinando Mazzi.

La Rassegna Musicale (Turin) Januar/Februar.

Einführung in die Musikgeschichte der Neuzeit. Von Guido Pannain.

The Chesterian (London)

Januar/Februar. *Musikalische Mystik.* Von Evelyn Benham.

März/April. *Wagner und Ruskin.* Von G. Jean-Aubry.

The Sackbut (London), Januar.

Der Ring als ein Textbuch der Psycho-Analyse. Von Georg Groddeck.

. . . Ich stelle etwa die Rolle eines Buchhändlers dar, der gebeten worden ist, sich darüber zu äußern, welche Bücher man lesen müßte, um über eine bestimmte Materie ein klares Bild zu bekommen. Und da muß ich sagen, daß keines der üblichen Handbücher über dieses Thema eine bessere, amüsantere und gründlichere Einführung in das Wesen der Psycho-Analyse zu geben vermöchte als das Studium von Werken wie Wagners Ring, Faust, Peer Gynt, Struwwelpeter.

Dissonances. Revue musicale indépendante (Genf). Februar. *Der europäische Rundfunk und seine musikalische Betätigung,*

Le Menestrel (Paris)

6. Januar. *Jugendwerke von Berlioz und Debussy.* Von Julien Tiersot.

3. Februar. *Musik und Landschaft.* Von Jean d'Undine.

17. Februar. *Das Klavierspiel.* Von Paul Landormy.

Walter Gieseking ist einer der größten Pianisten der Gegenwart. Man entsinnt sich der wunderbaren Konzerte, die er in der Salle Pleyel gab, und man erinnert sich vor allem an seine unvergleichliche Interpretation Debussys. So erregte es größte Neugierde, als man von einer Veröffentlichung erfuhr, die sich betitelt: „Das moderne Klavierspiel nach Leimer-Gieseking". Der große Virtuose wird uns also sein Geheimnis verraten.

24. Februar. Für eine demnächst erscheinende Ausgabe der „*Kreisleriana*" von Hoffmann. Von André Schaeffner.

17. März. *Der Fall Berlioz.* Von Alexandre Cellier.

Buchbesprechungen

Viktor Zuckerkandl
Musikalische Gestaltung der großen Opernpartien. Jugendlich-dramatisches Fach
Hesse, Berlin

Das Rollenstudium des Opernschülers vollzieht sich seit Generationen in der Weise, daß der Gesangslehrer oder ein erfahrener Theaterpraktiker die Rolle mit dem Sänger durchnimmt. Was sich der Schüler dabei aneignet, ist die genaue Beherrschung der Rolle in ihren musikalischen Einzelheiten und den feststehenden Tempi. Die musikalisch-persönliche Ausgestaltung, die geistige Durchdringung bleiben dem Sänger selbst überlassen oder werden gewöhnlich nach und nach in der Praxis, z. T. unter Leitung des Theaterkapellmeisters erst gewonnen. In diesem traditionellen Ausbildungsweg will Zuckerkandl mit seinem Buch dem Sänger, dem Korrepetitor und Kapellmeister führender Helfer sein. Er will die Rolle dem Verständnis des Sängers in ihrem dramatischen und musikalischen Gehalt näher bringen. Ausgangspunkt ist für ihn dabei der in der Partitur fixierte Notentext. Deshalb analysiert er jede Gesangsmelodie, die Begleitung des Orchesters in ihrem musikalischen Sinn, ihrem Ausdruck, der Phrasierung, Tongebung und dem entsprechenden Vortrag und dringt von hier aus, indem er dann die Rolle in ihrer dramatischen Gesamtfunktion in der Oper sieht, zu einer wirklich werkgetreuen musikalisch-dramatischen Ausgestaltung der Opernpartie vor. In dieser Weise untersucht Zuckerkandl in seinem Buch die wichtigsten Rollen des dramatischen Zwischenfachs, die Pamina, Agathe, Elisabeth, Elsa, Eva und Micaela. Vorbildlich ist die mustergültige Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit, mit der er jede Einzelheit behandelt. Ebenso wertvoll aber sind die Bemerkungen, mit denen er die Personen charakterisiert und sie in einem neuen, lebendigen Licht vor uns hinstellt. Die Arbeit

ist für jeden Leser unbedingt sehr anregend und aufschlußreich, aber erschließt ihren Wert nur dem, der sie gewissenhaft Seite um Seite mit dem Klavierauszug in der Hand durcharbeitet.

Joseph M. Müller-Blattau
Das deutsche Volkslied
Hesse, Berlin

Die Arbeit ist nach einer einleitenden Charakteristik des Begriffes der Volksmusik und des Volksliedes historisch angelegt. Sie charakterisiert zuerst ein reiches Quellenmaterial aus dem Mittelalter und verfolgt dann das Volkslied in seinem Auftreten in der Kunstmusik im Zeitalter der Renaissance und des Barock. Sehr anschaulich werden die musikalischen Formen der Lieder auseinandergelegt. Zur Gegenwart leitet das treffliche Kapitel über die Erneuerung des Volksliedes seit 1750 über, die Gegenwart selbst ist ausreichend berücksichtigt durch die Würdigung der musikalischen Jugendbewegung und der wissenschaftlichen Volksliedforschung. Das Buch, das von einem bewußten Verantwortungsgefühl für die Wichtigkeit einer deutschen Volksliedpflege getragen ist, wird durch Notenbeispiele und ein Literaturverzeichnis erweitert. Es gibt als kompilatorische Arbeit eine ausreichende Übersicht und ist ein Wegweiser in unserer Zeit einer neu einsetzenden Volksliedpflege. K. W.

Guy de Pourtalès
Richard Wagner, Mensch und Meister
Knaur, Berlin

Das Buch des bekannten Liszt- und Nietzsche-Biographen gehört zu den wertvollsten Neuerscheinungen der Wagnerliteratur. Es ist glänzend geschrieben und vereint die Vorzüge einer romanhaft spannenden Darstellung mit wissenschaftlicher Exaktheit und psychologischer Schärfe. Überdies ist es, wie bei einem universalen Geist wie Pourtalès nicht anders zu erwarten, ein kulturhistorisches Dokument ersten Ranges.

Pourtalès zeigt den Menschen Wagner mit all seinen Fehlern und Schwächen. Hemmungslose Götzenanbetung ist ihm ebenso verhaßt wie literatenhafte Genieerledigung. Unbeirrbare Objektivität und Sachlichkeit führt ihm die Feder, und ein trockener, kaustischer Witz unterstützt ihn im Bestreben, den menschlich — allzu menschlichen Zügen Wagners gerecht zu werden. Pourtalès will beweisen, daß Wagners menschliche Schwächen notwendige Ergänzungen seines Genies sind. Er sucht den Menschen im Werke und zeigt, daß dieses Werk eine einzige große Selbstbefreiung ist. Wagner flieht den Sinnengenuß, aber er sucht ihn auch zugleich. Er fühlt sich abgestoßen von den Äußerlichkeiten der Welt, von ihrem Schein und ihrem falschen Prunk, und ist doch dauernd auf der Suche nach Anerkennung, Ruhm — und Geld. Er ist Fliegender Holländer, Lohengrin, Tannhäuser, Tristan in einem, und nur der Tod kann ihn erlösen von einem Weltschmerz, der für ihn ebenso unentbehrlich ist, wie die 24 seidenen Schlafröcke im Schrank oder die weichen Perserteppiche und damastenen Tapeten, die er zum Schreiben braucht.

Von den wichtigen neuen Quellen, die sich Pourtalès erschlossen haben, ist die Wichtigste die Korrespondenz Wagners mit Judith Gautier. Diese bildschöne 20 jährige Französin hatte es Wagner bei ihrem Besuch in Luzern so angetan, daß er trotz seiner 56 Jahre zum Balkon seiner Villa hinaufkletterte, um ihr seine männliche Kraft zu beweisen. Es bedurfte dessen nicht: Judith Gautier war leidenschaftlich in den Meister verliebt, und das Verhältnis dauerte fast bis zum Tode Wagners. Noch einmal flammt die ganze orientalische Glut des „Alten Zauberers" auf. Er schreibt Briefe von glühender Sinnlichkeit und kann sich nicht genug tun in Zärtlichkeiten und Liebesbeteuerungen. „Liebes Seelchen, weine nicht! Ich erinnere mich Deiner Küsse als meiner berauschendsten und stolzesten Erlebnisse . . . Süße, glühende Seele, wie voller Schöpferkraft fühle ich mich in Deinen Armen! . . . Du nimmst mich bei der Hand, führst mich zu Dir und bedeckst mich mit Deinen Küssen! Das ist sehr aufregend, sehr aufregend!" . . . Dazwischen finden wir detaillierte Angaben über wohlriechende Parfüms und raffinierte Stoffe, die sich Wagner von seiner Geliebten aus Paris kistenweise schicken ließ. Trotz aller Verliebtheit vergaß Wagner doch niemals das Praktische. „Alles ist gut angekommen, die Pantoffeln und die Irismilch. Ausgezeichnet. Aber ich brauche viel: $1/2$ Flakon für das Bad, und ich bade jeden Tag. Die „Rose de Bengale" von Rimmel ist besser als die „White rose" . . . Den Seidenbrokat werde ich aufheben. Ich möchte 30 Meter bestellen, aber vielleicht gibt es noch andere Farben, die mehr nach meinem Geschmack sind; ich meine silbergrau statt gelb, und rosa, mein rosa (sehr blaß und zart) anstatt blau . . ."

Das war die Zeit des „Parsifal". Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet daß der Parsifal ohne Judith Gautier und die Pariser Parfüms nicht entstanden wäre. Judith ist das Urbild der Kundry, und aus den raffinierten Wohlgerüchen steigen Klingsors Blumenmädchen auf. Aus orientalischer Schwüle und orientalischem Wohlleben wird die Musik des Parsifal geboren, von der der abtrünnige Nietzsche sagt, daß ihre Harmonik eine „Stimulanz der Dekadenten" sei. Wagner-Amfortas aber verlangt, anstatt nach dem Speer, weiter nach gelber Atlasseide und duftendem Ambra. H. C.

Neuerscheinungen

Musik

Béla Bartók, Zwanzig ungarische Volkslieder, Gesang mit Klavier (Text von R. St. Hoffmann)
Heft 1: Lieder der Trauer
Heft 2: Tanzlieder
Heft 3: Diverse Lieder
Heft 4: Lieder der Jugend
– Vierundvierzig Duos für zwei Violinen in vier Heften. *Universal-Edition, Wien*

Conrad Beck, Fünf gemischte Chöre a cappella.
1. Musiken Klang (Corn. Becker), 2. Die Zeit geht nicht (Gottfr. Keller), 3. Abendlied (S. Ph. Harsdörfer), 4. Seit die Sonne ihren lichten Schein (H. v. Veldegge), 5. Abendsegen. *Schott, Mainz*

Hans Lang, Gott ist in mir das Feur. Motette nach Worten des Angelus Silesius für 4–6 stimmigen Männerchor a cappella, op. 36. *Schott, Mainz*

Hugo Distler, Christ, der du bist der helle Tag, kleine geistliche Abendmusik für dreistimmigen gemischten Chor, zwei Geigen und Continuo, op. 6 Nr. 1. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Domingo Santa Cruz Wilson, Vinetas, Quatro piezas (Piano solo).
5 poemas tragicos (Piano sold).
Dos Canciones: 1. Gemia la tortola. (Max Jara)
2. Rocio (Gabriela Mistral).
Piececitos (Gabriela Mistral)
Kallmeyer, Wolfenbüttel

Walter Drwenski, Oster-Motette „Erschienen ist der herrlich Tag" op. 20a.
– aus op. 23. Wie schön leuchtet der Morgenstern, Fuge für Orgel. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Rolf van Leyden, Quintett für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncelle. *AFA-Verlag, Berlin*

Ernst Schauß, Festliches Praeludium, für Harmonium oder Orgel. *AFA-Verlag, Berlin*

Hermann Wunsch, Fest auf Monbijou, Suite in fünf Sätzen für kleines Orchester, op. 50
Eulenburg, Leipzig

Musikpädagogik

Neue Schulkantaten. Zur Pflege des gemeinsamen Musizierens von Schulchören und Schulorchestern herausgegeben von *Fritz Jöde.*
Heft 1. Kameradschaft, Kantate von Ed. Zuckmayer nach Worten aus den „Grashalmen" von Walt Withmann für 1stimmigen Chor (oder Einzelstimme) und Streichinstrumente (Bläser nach Belieben)
Heft 2. Winteraustreiben, Kantate von Heinrich Spitta über das Lied „So treiben wir den Winter aus" für Einzelstimme, Chor und Streichinstrumente (andere Instrumente nach Belieben).
Heft 5: Der grimmig Tod, Kantate von Hermann Erpf zur Totenfeier über ein altes Volkslied für Chor, Einzelstimmen und Instrumente.
Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Rieter-Biedermann, Leipzig.

Erich Katz. Die Musik der Gegenwart im Unterricht. Haus-, Schul- und Laienmusik. Ein Literaturverzeichnis zusammengestellt und geordnet.
Hug, Zürich

Matthias Seiber, Leichte Tänze für Klavier. Ein Querschnitt durch die neuen Tanzrhythmen für instruktive Zwecke. *Schott, Mainz*

Werner Wehrli, Tafelmusik, für drei Blockflöten, Geigen oder andere Instrumente, op. 32.

Jos. Stumpp, Illustrierte Kinder-Klavier-Schule, Heft 1. Bilder von Anneliese Stock. *Hug, Zürich*

Stephan Krehl, Allgemeine Musiklehre, grundlegend umgearbeitet von Robert Hernried. In der Sammlung Göschen. *de Gruyter, Berlin*

Bearbeitungen alter Musik

L. Giustini di Pistoja, 12 Klaviersonaten bearbeitet von Rosamond E. M. Harding.
Cambridge University Press

Ludwig van Beethoven, Konzertstück, für Violine und Klavier; vollendet und durchgesehen von Joan Manén (1929). *Universal-Edition, Wien*

Gaspar Cassadó, Transkriptionen für Violoncello und Klavier
1. Blas de Laserna: Tonadilla
2. W. A. Mozart: Sonata (K.-V. 358)
Schott, Mainz

Gregor Piatigorsky, Konzert-Transkriptionen für Violoncello und Piano:
1. C. M. v. Weber: Sonate I
2. C. M. v. Weber: Sonate II
3. B. J. de Lully: Courante
4. A. Scriabine: Etude *Schott, Mainz*

Bücher und Schriften

Richard Sternfeld, Berühmte Musiker und ihre Werke, unter Beteiligung berufener Mitarbeiter, herausgegeben. Mit 76 Textbildern, 13 Faksimiles und 44 Notenbeispielen. *Bong, Berlin*

Alexander Spring, Richard Wagners Weg u. Wirken, mit 79 Abbildungen.
Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart

Cosima Wagners Briefe an ihre Tochter, Daniela von Bülow 1866—1885, nebst fünf Briefen Richard Wagners; herausgegeben von Max Freiherr von Waldberg, mit 3 Bildern und zwei faximilierten Briefen. *Cotta, Stuttgart*

Eduard Stemplinger, Richard Wagner in München 1864—1870, Legende und Wirklichkeit.
Knorr & Hirth, München

Die Schweiz die singt, Illustrierte Geschichte des Volksliedes, des Chorgesanges und der Festspiele in der Schweiz. Herausgegeben von Paul Budry mit J. Bovet, Gian Bundi, Ed. Combe, J. B. Hilber, Karl Nef, Willi Schuh, R. Thomann, Ch. Troyon, C. Valsangiacomo. Mit 8 Tafeln und 120 Illustrationen
Rentsch, Erlenbach bei Zürich

Edward J. Dent, Ferruccio Busoni
Oxford University Press, London

Wir kommen im nächsten Heft auf die wichtige Arbeit zurück.

Deutsche Musik im Ausland

England sendet „Das Unaufhörliche"

Man muß es dem englischen Rundfunk (B.B.C.) zugestehen, daß er in vorbildlicher Weise bemüht ist, die großen künstlerischen Aufgaben zu erfüllen, die ihm durch den seinem eigenen Fortschritt entsprechenden Rückgang des allgemeinen Konzertlebens zufallen. In großzügiger Weise hat die B. B. C. die ihr zur Verfügung stehenden bedeutenden Mittel benutzt, um ein erstklassiges Orchester zu gründen und einen ständigen Chor heranzuziehen. Mit diesem Klangapparat kann sie dem englischen Publikum alle bedeutenden musikalischen Werke der Weltliteratur in vollendeter Weise bieten. In dem kürzlich vollendeten, mit allen neuzeitlichen Errungenschaften ausgestatteten B. B. C.-Haus im Herzen Londons werden in einem kleineren Saal öffentliche Kammerkonzerte abgehalten. In der gegenüberliegenden Queens-Hall finden die großen öffentlichen Konzerte statt. Als ständige Dirigenten sind *Dr. Adrian Boult* und *Sir Henry Wood* neben anderen tätig. Es werden keine Proben und Kosten gescheut, um vollendete Aufführungen zu erzielen. Einleitende Vorträge bereiten das Publikum auf die Eigenart der Werke und Komponisten vor.

So fand vor kurzem unter Sir Henry Woods Leitung eine Aufführung von Hindemiths Oratorium *„Das Unaufhörliche"* in englischer Sprache statt, die vorbildlich genannt zu werden verdient. Der Komponist war eingeladen worden, bei den letzten Proben und bei der Aufführung zugegen zu sein. Fast alle größeren Kammermusik- und Orchesterwerke Hindemiths wurden bereits im Laufe der letzten Jahre durch die B. B. C. gesendet, und auch diesmal wurde das Publikum einige Tage vorher durch eine vorzügliche, Aufführung von Hindemiths zweitem Viola-Konzert mit dem Komponisten als Solisten auf die Aufführung des Oratorium vorbereitet, dem dann noch ein Abend mit dem „Lehrstück" folgte. In unermüdlicher Probenarbeit hatte Sir Henry Wood den Chor für die ungewohnte schwierige Aufgabe geschult. Eine vorzügliche englische Übersetzung war durch *Cyril* und *Rose Scott* geschaffen worden.

Als Solistin der Sopran-Partie hatte man *Adelheid Armhold* gewonnen, die die Uraufführung in Berlin und später die Aufführung in Zürich, Mainz etc. gesungen hatte. Die anderen Sänger waren führende englische Solisten. Die Aufführung gestaltete sich zu einem der ganz großen Ereignisse des Londoner Konzertlebens und zu einem Triumph für den anwesenden Komponisten, Sir Henry Wood und die über 400 Mitwirkenden.

Der ungewohnte Stil des Werkes und schwierige Text befremdeten anfänglich das konservative englische Publikum. Aber schon nach der ersten großen Chor-Nummer schwand die Befangenheit, und von Nummer zu Nummer wuchs die Begeisterung, die nach dem Schlußchor die Form von nicht enden wollenden Ovationen annahm. Der tiefe Ernst des Werkes und die vorzügliche Darbietung riß die Hörer mit und sicherte dem schwierigen Werke den Erfolg der zugleich einen Ehrentag für die moderne deutsche Kunst bedeutete.

Einen Sondererfolg hatte Frau Armhold, deren wundervolle Stimme und deren ergreifender schlichter Vortrag (in englischer Sprache) als ganz außerordentlich bewertet wurde. Angesichts des tiefen Eindrucks und des großen Erfolges des Werkes wird „Das Unaufhörliche" demnächst in zwei weiteren Aufführungen wiederholt werden. (Auch sind bereits weitere Aufführungen in der englischen Provinz in Aussicht genommen).

M. S.

Hindemiths „Nusch-Nuschi" in Antwerpen

Sprechen wir zuerst Herrn *F. Bosmans* unsere Anerkennung aus, der erst seit einigen Monaten Direktor des Flämischen Theaters in *Antwerpen* ist. Er hat es verstanden, dieser Bühne neuen Auftrieb zu geben und sie trotz der Krise wieder unter die ersten Avand-garde-Theater

einzureihen. Schon vor einigen Jahren war die Opéra Flamande an der Spitze der Erneuerungsbewegung, die seit dem Krieg die musikalischen Schulen in der ganzen Welt so grundlegend verändert hat. Sie gab in gewissem Sinn den besten Bühnen von Paris und Brüssel die Anregung, mehrere kühne Werke zu spielen, die ihre Direktion mit klugem Spürsinn unter den Arbeiten der fortgeschrittensten Komponisten unserer Zeit entdeckt hat. Auch scheint Bosmans entschlossen zu sein, eine fruchtbare und glänzende Tradition wieder aufzunehmen. Und aus einem Versuch ist gleich ein Volltreffer geworden. Mit Hilfe der intelligenten und einfallsreichen Choreographin, Tänzerin und Musikerin *Sonia Korty*, führte er eines jener Werke auf, in denen das Talent von *Paul Hindemith*, dem unbestrittenen Führer der jungen deutschen Musikergeneration, in der frischesten Munterkeit und der größten technischen Meisterschaft zeigt: das *Nusch-Nuschi*, dessen sehr kühne und freie Dichtung von *Franz Blei* ist. Das Nusch-Nuschi stellt in der neuesten und modernsten Form, jedoch ohne jede aggressive Übertreibung, eine Wiederbelebung der alten Opera buffo dar, welche die Komponisten zweifellos ganz zu unrecht vergessen haben.

Stellen wir fest, daß Bosmans der erste Theaterleiter außerhalb Deutschlands war, der dieses lebendige und farbige Werk in sein Repertoire aufzunehmen wagte und daß die Wiedergabe überdies die delikateste Sorgfalt des Details, der Inszenierung und des Geschmacks verlangt. Erwähnen wir weiter die farbige Zartheit, den neuen Stil, die rhythmische Gelöstheit und Plastik, in Frau Kortys Inszenierung dieses munteren Stücks, die in der Art der Geschichten aus 1000 und einer Nacht und in Anlehnung an birmanische Marionettenspiele gehalten war. So wurde eine Art orientalische Feerie, ein exotischer Traum durch die Pracht der Kostüme und Dekorationen, durch die Einheitlichkeit der Anlage zur Wirklichkeit. Hindemiths geistvolle Partitur, von dichtester Arbeit und mit feinstem Sinn für das klangliche Gleichgewicht und die Ausnutzung raffinierter „Timbres“ geschrieben, glänzte unter der feinfühligen und leidenschaftlichen Leitung von Bosmans in allen ihren Farben. Mit Liebe aufgeführt, fand die Oper einen großen Erfolg vor einem Elitepublikum, in dessen erster Reihe Minister, der Bürgermeister der Stadt, Stadträte usw. zu sehen war.

Die Flämische Oper ist ein Mittelpunkt der internationalen Kunst geworden. Man konnte dort bereits eine große Anzahl von Meisterwerken der deutschen Kunst sehen: u. a. Tote Stadt von Korngold, Tiefland, Tote Augen und Golem von D'Albert, Jonny spielt auf von Krenek, Sly von Wolf-Ferrari. Auch ist die flämische Oper die einzige Bühne Belgiens, an der die Werke Wagners *regelmäßig* gegeben werden, auch der Ring und Parsifal. Wagner und die modernen Werke stellen sogar den größten Teil des Repertoires dieses Theaters dar, das selbst den angesehensten Bühnen der Kunststädte beneidenswert erscheinen könnte. *G. Davenel*

■

Tscherepnins „Die Hochzeit der Sobeide“

Mit erstaunlichem Mut hat sich *Alexander Tscherepnin* an die Vertonung dieses Jugendwerkes von *Hugo von Hoffmannsthal* gewagt. Das Gerüst der Handlung: Sobeides Ehe mit dem alten Kaufmann, dessen Entschluß sie zu ihrem Jugendgeliebten zurückkehren zu lassen, ihre grausame Enttäuschung im Hause des Geliebten und ihr Selbstmord, war für Hoffmannsthal der Anlaß zum Aufbau eines psychologisch höchst subtil fundierten Wortkunstwerkes, das der Umdeutung ins Musikalische große Schwierigkeiten entgegensetzte. Tscherepnin fand einen sehr eigenartigen Weg zu adäquater Gestaltung, indem er das Bühnengeschehen auf seine im Primitiv-Volkshaften ruhenden Wurzeln zurückführte.

Der exotische Rahmen ist durch Anklänge an Volksmelodien und typisch orientalische Rhythmen angedeutet, sonst verwendet Tscherepnin nur selbsterfundenes Material. In der formalen Gestaltung war vor allem der Text maßgebend, der nur wenig lyrische Ruhepunkte gestattet. Gelegenheit zu breiterem Ausmusizieren war eigentlich nur in der einleitenden Hochzeits-

musik und in der großen Ballettszene des zweiten Bildes gegeben, wo auch größere geschlossene Sätze entstanden sind. In der Singstimme ist realistische Deklamation vorherrschend. Für die innermusikalische Struktur des Werkes war die von Tscherepnin hier in weitestem Maße angewandte neunstufige Skala maßgebend, die innerhalb der eigenen Tonalität weitestgehende harmonische Abwechslung ermöglicht. Die mehr auf Schilderung der seelischen Vorgänge, als auf Abspiegelung der äußeren Handlung bedachte Musik Tscherepnins hat es mit sich gebracht, daß die Gestaltung im einzelnen sich sehr wesentlich auf die kunstvolle Verknüpfung gewisser Erinnerungsmotive stützt, die entweder an bestimmte Personen des Dramas oder an allgemeine darin zum Ausdruck gebrachte Ideen geknüpft sind und „sinfonisch" verarbeitet werden.

Gerade an einem Stoff, wie dem der „Sobeide" konnte Musik ihre besondere, verlebendigende Kraft erweisen. Der von einem großen Dichter mehr angedeutete, als real hingestellte Orient fand in dem in der Ideenwelt des asiatischen Rußlands aufgewachsenen Komponisten einen, das anvertraute Kunstgut pietätvoll vermehrenden Gestalter.

Das Ensemble der Volksoper, geleitet von Kapellmeister *Walter Herbert* und Regisseur *Dr. Erich Hezel,* löste die ihm gestellten schwierigen Aufgaben mit überraschender Sicherheit und bewies durch diese wagemutige Uraufführung deutlich seine Existenzberechtigung innerhalb des Wiener Musiklebens. *W. R.*

Notizen

Oper und Konzert

Richard Strauß hat auf Anregung des Direktors der Wiener Staatsoper seine *„Ägyptische Helena"* umgearbeitet. Diese Neufassung betrifft vornehmlich den zweiten Akt, der dramatisch neu gestaltet und zu großen Teilen neu komponiert wurde. Diese Neufassung gelangt bei den Salzburger Festspielen am 14. August unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauß mit Viorica Ursuleac als Helena und Franz Völker als Menelaos zur Erstaufführung.

Vollerthuns heitere Oper *„Der Freikorporal"* wurde von der Intendanz der Städtischen Oper in *Berlin* zur Erstaufführung noch in dieser Spielzeit erworben.

Am Opernhaus in *Hannover* gelangt Kurt Strieglers Oper *„Die Schmiede"* unter der musikalischen Leitung von Operndirektor *Rud. Krasselt* und der Regie von *Hans Winckelmann* zur Uraufführung.

Das soeben erschienene Oratorium *„Der große Kalender"* von *Hermann Reutter* (Textfassung Ludwig Andersen) wird in *Dortmund* auf dem Musikfest des ADMV am 18.—22. Juni unter Generalmusikdirektor *Sieben* uraufgeführt. Weitere Aufführungen sind bereits jetzt in etwa 12 weiteren Städten vorgesehen.

Das *„Lehrstück"* von *Paul Hindemith*, das kürzlich von der „Gruppe der Jungen" in *Wien* und durch das Konservatorium in *Brüssel*, sowie in *London* erfolgreiche Aufführungen erlebte, wird auch in *Basel* (Basler Kammerorchester) vorbereitet.

Ludwig Weber arbeitet an einer Folge von Werken für gemischten und cantus firmus Chor (mit und ohne Instrumente), die er als „Chorgemeinschaft" bezeichnet. Von dieser Folge sind die beiden ersten Werke „Gott führ auch uns" und „Heilige Namen" im Verlag B. Schott's Söhne bereits erschienen. Die Uraufführung dieser beiden ersten Werke findet in Münster bezw. Essen statt.

Sigfried Walther Müller hat eine „Heitere Musik" für Orchester beendet, die in Leipzig uraufgeführt wurde.

Norbert von Hannenheims Lieder mit Texten von Rilke, Heine, Hölderlin, Kölwel wurden von der Sängerin *Alice Schuster* und *Else C. Kraus* am Klavier in Berlin uraufgeführt.

Das Fränkische Kammerorchester - Nürnberg, unter Leitung von *Markus Rümmelein*, bringt eine Kammer-Symphonie von dem in der Schweiz lebenden Komponisten *Ernst Klug* zur Uraufführung,

Von den Werken von *Rudi Stephan* fanden in letzer Zeit folgende Aufführungen statt: *Musik für sieben Saiteninstrumente* in Darmstadt, Essen, Köln, Hannover, Florenz, New York und Mainz, *Musik für Orchester* in Nürnberg, Utrecht, Berlin, Erfurt, Koburg, Hamburg und Heidelberg.

Von *Herbert Brust* wurden durch den Ostmarken-Rundfunk die „3 Inventionen für großes Orchester, op. 20" gesendet.

In *Mainz* hat unter *Schmeidels* Leitung die Uraufführung von *Georg Schulers* burleskem Oratorium „*Max und Moritz*“ (nach Busch) stattgefunden.

Von dem 1903 in Posen geborenen deutschen Komponisten *Conrad Friedrich Noetel* gelangte am Ostmarken-Rundfunk ein Oratorium „*Christoph Columbus*“ zur Aufführung.

Kurt Drieschs heiteres a cappella Chorwerk „*Ein Ochs ging auf die Wiese . .*“ (Text von Grillparzer) wurde im Mitteldeutschen Rundfunk erfolgreich uraufgeführt.

Autoren und Interpreten

Karol Szreter ist dieser Tage an den Folgen einer Operation im Alter von 33 Jahren gestorben, Szreter war einer der begabtesten jüngeren Berliner Pianisten. In der Schule Egon Petris groß geworden, entwickelte er sich schnell zu einem Pianisten von hoher Klangkultur und musikalischer Feinfühligkeit. Auch als Liedbegleiter und Kammermusikspieler hat sich Szreter oft bewährt.

Bruno Walter hat seine deutschen Konzertverpflichtungen gelöst. Er hatte in den letzten Wochen große Erfolge als Dirigent des Concert-Gebouw-Orchesters in Amsterdam. In einem seiner holländischen Konzerte brachte er auch das Violinkonzert von Strawinsky zur Aufführung.

Michael Raucheisen nimmt ab September seine Konzert-Tätigkeit wieder in vollem Umfange auf. Auch das Raucheisen-Trio tritt wieder zusammen.

Joseph Szigeti spielte in Budapest die *Partita von Kadosa.* Ebenso wird er das Werk im Mai in Wien zum Vortrag bringen.

Professor Dr. h. c. *Gustav Havemann* hat den Vorsitz des Bundes deutscher Konzert- und Vortragskünstler sowie des Reichskartells deutscher berufstätiger Musiker übernommen. Die beiden letzteren stehen in Arbeitsgemeinschaft mit dem Kampfbund für deutsche Kultur zu dem Zwecke, eine Standesvertretung der deutschen Musikerschaft zu schaffen.

Von *Hugo Herrmann* wurden Arbeiten in Amsterdam, Paris und New-York aufgeführt. Die nächsten Uraufführungen sind in Berlin (Tanzliturgie für Orchester) und in New-York (Sonnengesang des Franziskus von Assisi).

Professor *Ernst Wendel* leitete Ende März das 7. Akademie-Konzert des Nationaltheater-Orchesters in Mannheim. – Für den 7. Mai, dem 100. Geburtstag Johannes Brahms, wurde Wendel berufen, in Hamburg mit dem Philharmonischen Orchester ein Brahms-Festkonzert zu dirigieren. — Bonn am Rhein übertrug Wendel die Gesamtleitung seines diesjährigen Musikfestes, das in den Tagen vom 23. – 25 Mai abgehalten wird.

Walter Brüggemann (Leipzig) wurde als Regisseur für die bayrischen Staatstheater verpflichtet.

Das *Peter-Quartett* erhielt den Auftrag, auf dem „Tonkünstlerfest“ in *Dortmund* das 4. Streichquartett von *Frank Wohlfahrt* und auf dem „Rheinischen Musikfest“ in *Aachen* ein Streichquartett von Albert Luig und ein Streichtrio von *Lothar von Knorr* zur Aufführung zu bringen.

Beim Deutschen Tonkünstlerfest in *Dortmund* (18.–22. Juni) wirken u. a. folgende Künstler mit: *Marius Andersen,* München; *Gerard Bunk,* Dortmund; *Franz Dorfmüller,* München; *Hermann Drews,* Essen/Ruhr; *Fritz Enzen,* Dortmund; *Ludwig Hölscher,* Solingen; *Josef Kugler,* Dortmund; *Paul Lohmann,* Potsdam; *Amalie Merz-Tunner,* Duisburg; *Alma Moodie,* Köln; *Mia Neusitzer-Thönnissen,* Berlin; *Heinrich Oldoerp,* Dortmund; *Peter-Quartett,* Krefeld; *A. Poersken,* Dortmund; *August Schmid-Lindner,* München; *Paul Steyer,* Dortmund; *Paul v. Szent-Györgyi,* Dortmund; *Wendling-Quartett,* Stuttgart; Festdirigent ist *Wilhelm Sieben.*

Neue Veränderungen in Theater u. Rundfunk

In *Köln* wurden die beiden Intendanten *Hofmüller* und *Holl* beurlaubt. Das Amt des Generalintendanten der Kölner Städtischen Bühnen hat der bisher in Weimar tätige Opernregisseur *Alexander Spring* übernommen.

In *Weimar* wurde Generalmusikdirektor *Dr. Ernst Nobbe* Generalintendant und zugleich Nachfolger des ausscheidenden Generalmusikdirektors *Dr. Praetorius.*

Kapellmeister *Ewald Lindemann* wurde fristlos seines Amtes als erster Kapellmeister des *Augsburger Stadttheaters* enthoben.

In *Magdeburg* wurden Intendant *Götze,* Generalmusikdirektor *Walter Beck* und Kapellmeister *Blumann* beurlaubt.

In *Breslau* hat Kapellmeister *Schmidt-Belden* die Leitung des Opernhauses und der schlesischen Philharmonie übernommen.

Verschiedenes

Am 1. April wurden die musikalischen und musikwissenschaftlichen Einrichtungen der Technischen Hochschule in *Breslau* als „Institut für musikalische Technologie“ auf eine neue Organisations- und Arbeitsgrundlage gestellt. Das neue Institut umfaßt neben Vorlesungen und Übungen theoretischer und praktischer Natur (Collegium musicum) umfangreiche, zum Teil einzigartige Sammlungen, u. a. das Archiv für Musikwirtschaft und Musiktechnik, und wird sich im besonderen der Erforschung der zwischen Musik und Technik obwaltenden Beziehungen widmen. Die Leitung des Instituts übernimmt der bisherige Lektor für Musik und Leiter der Hochschulpressestelle, Privatdozent *Dr. Matzke.*

Ende April gastiert in *München* die Budapester Königliche Oper an drei Abenden. Als erste Vorstellung ist die Aufführung von *Goldmarks* „*Königin von Saba*“ geplant. Es folgen zwei ungarische Opernwerke.

Notizen

Wie die Pressestelle des Kampfbundes für Deutsche Kultur mitteilt, ist in einer Sitzung des neuen Vorstandes der Berliner Ortsgruppe des Bühnenvolksbundes, an der zum erstenmal die neuen Vorstandsmitglieder *Johst, Hinkel* und *Hüsch* teilgenommen haben, endgültig der korporative Übertritt der Berliner Organisation in die Theaterbesuchergemeinschaft des Kampfbundes beschlossen worden.

Bei dem 3. Kammermusikfest in den *Pfullinger Hallen* am 23. April 1933 werden in der Morgenfeier folgende Werke gespielt: Romantische Suite von *Karl Hasse*, Meditationen nach einem gregorianischen Thema von *Hugo Herrmann*, Kleine Suite für Klavier von *Wilh. Eisenmann*, Capriccio von *Hans Ziegler*; im Festkonzert: Streichquartette von *Willy Fröhlich* und *Rudolf Moser.* Der Kammer-Chor Hugo Hermann singt die Marienlieder von J. Brahms und Choretüden II (1930) von Hugo Herrmann. – Am *8. Oktober* kommt Gemeinschaftsmusik und Hausmusik von *Carl Orff, Paul Groß, Karl Hasse, Paul Hindemith, Hugo Herrmann, Erich Katz, W. Weismann* u. a. zur Aufführung.

Am 6. und 7. Mai veranstaltet der Ostmarken-Rundfunk gemeinsam mit der Stadt Königsberg-Pr. ein zweitägiges Brahms-Fest aus Anlaß des 100. Geburtstages des Meisters. Der erste Abend bringt (unter Max Fiedler) als Hauptwerke die erste Sinfonie und das Doppelkonzert für Violine und Cello, gespielt von Georg Kulenkampff und Paul Grümmer. Für die Morgenfeier des zweiten Tages ist ausgewählte Kammermusik vorgesehen. Das Klingler-Quartett und Edwin Fischer, sind für diese Veranstaltung gewonnen worden. Das zweite Orchesterkonzert am Sonntag Abend dirigiert der Musikalische Leiter des Ostmarken-Rundfunks, Erich Seidler.

Die Intendanz des Opernhauses Königsberg hat sich entschlossen, ein *Preisausschreiben* zu erlassen, und zwar erstens für eine *deutsche Volksoper* und zweitens für eine *nationale deutsche Oper.* Die beiden besten Arbeiten sollen in der kommenden Spielzeit am Opernhaus Königsberg uraufgeführt werden. Die näheren Bedingungen werden demnächst bekanntgegeben.

In der Sammlung des Verlages Kallmeyer (Wolfenbüttel): „Das Chorwerk" bringt *Prof. Dr. W. Gurlitt* (Freiburg i. Br.) als Heft 22 soeben eine Auswahl von 16 weltlichen Liedern für eine Singstimme und Instrumente von Gilles Binchois, dem Klassiker der altniederländischen Liedkunst zu Beginn des 15. Jahrhunderts.

Ausland

Dänemark:

Fritz Mahler brachte die Suite aus „Triumph der Empfindsamkeit" von *Krenek,* Ritmica ostinato von *Wladimir Vogel* und die Maroszeker Tänze von *Kodaly* in Kopenhagen zur Erstaufführung.

England:

Artur Schnabel ist zum *Ehrendoktor* der Universität *Manchester* promoviert worden.

Frankreich:

In Paris starb 55 Jahre alt der bekannte amerikanische Komponist *Blair Fairchild.* Blair Fairchild, der in Frankreich studierte und lange Jahre seines Lebens dort zugebracht hat, schrieb Werke für Orchester, Lieder und Klavierwerke. Sein Stil war dem des französischen Impressionismus verwandt; seine Werke wurden vor allem in Amerika, Frankreich und England häufig aufgeführt.

Holland:

Carl Schuricht-Wiesbaden wurde für 25 Konzerte nach Holland verpflichtet.

Unter der Leitung des Komponisten erlebte die Ballettmusik *„Rebus"* von *Igor Markevitch* durch das Concertgebouw-Orchester in *Amsterdam* drei Aufführungen, die bei Publikum und Presse einen außerordentlichen Widerhall fanden.

Auf dem Musikfest der IGNM in *Amsterdam* wird das *Klavierkonzert* von *Paul Kadosa* zur Uraufführung kommen.

Italien:

Enrico Mainardi, der frühere Solocellist der Berliner Staatsoper, erhielt von Mussolini den Ruf, eine Meisterklasse an der Staatlichen Akademie in *Rom* zu leiten.

Jugoslawien:

Am 2. und 8. April wurde das Volksoratorium *„Die heilige Elisabeth"* von *Jos. Haas* in *Novisad* mit so großem Erfolg aufgeführt, daß für den 30. April eine Wiederholung in *Beograd* angesetzt werden konnte.

Schweden:

Im *Stockholmer* Kunstsalon „Galerie Moderne" wurde kürzlich von Kajsa Rootzén, Anita Harrison, Vivan Wennberg, Greta Torpadie-Bratt und Oluf Nielsen ein vom Publikum sehr gut aufgenommener Propaganda-Abend für neue Musik veranstaltet. Auf eine orientierende Vorlesung über die Entwicklung der letzten Jahrzehnte folgten kleinere Stücke von Bartók, Strawinsky, Hindemith, Wellesz, Tiessen, Milhaud, Nystroem, Casella u. a.

Schweiz:

In einem Abonnementskonzert des *Basler Kammerorchesters* (Kammerchor und Orchester) gelangte neben Werken von *Monteverdi* und *Purcell* die „Russische Bauernhochzeit" (Les Noces) von *Igor Strawinsky* zur Schweizerischen Erstaufführung. *Paul Sacher* hat auch diese Schöpfung würdig und sorgfältig vorbereitet und führte sie gleich zweimal hintereinander auf, zum besseren Verständnis des stark interessierten Publikums. Neben dem Kammerchor und Orchester und den ausgezeichneten Schlagzeugern wirkten die Vokalsolisten *Berthe de Vigier* (Sopran), *Margarete Patt* (Alt), *Max Meili* (Tenor) und *Carl Rehfuß* (Baß) mit.

Dem tatkräftigen Eingreifen des Vorstandes des „*Orchestre de la Suisse romande*“ ist es gelungen, das Orchester *Ernest Ansermets* in Verbindung mit dem westschweizerischen Rundfunk für den nächsten Winter zu retten.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität *Freiburg i. d. Schweiz* hat im Wintersemester 1932/33 mit dem Collegium musicum unter Leitung von *Prof. Dr. Fellerer* folgende öffentliche Abende veranstaltet: Haydn-Abend, Alte Weihnachtsmusik, Musik der französischen Revolution, Heitere Musik aus vier Jahrhunderten.

Der junge und energische Musikdirektor *Erich Schild*, der das *Solothurner* Musikleben in wenigen Jahren auf eine bedeutende Höhe brachte, wendet sich an der Spitze des Caecilienvereins und unter Mitwirkung des Berner Stadtorchesters in neuester Zeit zielbewußt der Pflege neuer Musik zu. Nach *Honeggers* „König David“, der Uraufführung der „Cris du monde“, Skating Rink, gelangten außer Werken zeitgenössischer Schweizer in einer *Strawinsky-feier* der „Feuervogel“ und die „Psalmensinfonie“ zur packenden Aufführung.

Prof. Dr. Fellerer, Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität *Freiburg i. d. Schweiz*, wird Mai bis Juli im Schweizerischen Landessender *Studio Bern* einen fünfstündigen Vortragszyklus über Musik der Gegenwart (mit Vorführungen) geben.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19.425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10. – Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3. – Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Geschäftliches.

Die großen Meister der Musik. Unsere Zeit fordert eine neue Lösung des Problems der Musikerbiographie. So wertvoll die vielbändigen musikbiographischen Enzyklopädien auch sein mögen – besonders für den Fachwissenschaftler – so genügen sie doch heute nicht mehr, um den weiten Kreisen der musikalisch Gebildeten und nach musikalischer Erkenntnis Strebenden unsere große Komponisten nahezubringen. Neben dem individuellen Schicksal soll auch die typische Form genialen Schaffens, die sich in jedem musikalischen Lebenswerk ausprägt, in der modernen Musikerbiographie hervortreten, soll mit den Hilfmitteln der modernen Geisteswissenschaft die inhaltliche und formale Erklärung des musikalischen Schaffens erfolgen. Nimmt man als nicht minder wichtige Forderung noch die Allgemeinverständlichkeit des Textes hinzu und die Unterstützung des Wortes durch ein sorgfältig ausgewähltes, reichhaltiges Bild und Notenmaterial, so hat man die Ziele umrissen, die sich die neue Sammlung „Die großen Meister der Musik“ gesteckt hat. Gewissermaßen als eine Ergänzung zum großartigen „Handbuch der Musikwissenschaft“ gibt Prof. Dr. Ernst Bücken, Köln, diese Biographienreihe heraus und, nach den bisherigen Lieferungen zu schließen, ist hier wirklich der Typ der modernen Musikerbiographie gefunden.

Beachten Sie die heutige Anzeige der Artibus et literis, Gesellschaft für Geistes- und Naturwissenschaften, Berlin-Nowawes, welche allen Interessenten ihre Ansichtssendung O. 4. kostenlos und unverbindlich zustellt.



Zwei Neuerscheinungen
auf dem Gebiete der
Klaviermusik

Julius Spengel, op. 100
Das kleine wohltemperierte Klavier
Ein Wegweiser für junge Hände, gute Köpfe und offene Ohren in das Gebiet der musikalischen Zusammenhänge von Melodie, Harmonie, Rhythmus und Form.

- 24 Musikstücke in allen Tonarten. Klavier 2hdg / 2 Hefte je etwa Mk. 2.50

Franz Xaver Richter (1709–1789)
Konzert e moll für Cembalo (Klavier)
und Streichorchester. Als Erstdruck herausgegeben von Hilmar Höckner.

- Partitur etwa Mk. 6.– / Streicherstimmen
  Außerdem erschienen in den „Musikschätzen" Klavierkonzerte von: Friedemann Bach, Dittersdorf, Händel, Haydn, Locatelli, Vogler.

Ausführliche Verzeichnisse / Ansichtsendungen

Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.
Musikpädagogischer Verlag / Berlin-Lichterfelde

Im **Originalverlag** Ricordi
erschienen
billige Volks-Ausgaben
von
Verdi-Klavier-Auszügen

Gesang und Klavier:
Aida, Rigoletto, Traviata, Troubadour je Mk. 5.–
Requiem . . . . Mk. 2.50
Falstaff, Othello . . . je Mk. 12.–

Klavier 2hdg.
(mit überlegt. ital. Text)
sämtliche Opern Verdis . je Mk. 2.50
Requiem . . . . Mk. 2.–

Verlangen Sie gratis und franko ausführlichen Sonderprospekt der Verdi-Ausgaben.

G. Ricordi & Co., Leipzig-O. 5

Was die deutschen Kinder singen

192 Sing- und Spiellieder

Neue Ausgabe von **Heinrich Martens**

Für Klavier zu zwei Händen, **leicht spielbar**, gesetzt von **L. Windsperger**
106 Seiten. Ed. Nr. 600 brosch. (mit 4-Farbentitelbild) M. **2.20**
Als Geschenkband in Ganzleinen (mit Titelbild) M. 3.50



Die alte, beliebte Sammlung hat Prof. Martens gesichtet und mit wertvollen, heute überall lebendigen Liedern ergänzt. Die gleichzeitig vorgenommene Nachprüfung der Quellen u. Texte wird den alten Freunden der Sammlung nur willkommen sein und ihr in Haus und Schule, im Kindergarten ebenso wie im Musikunterricht viele neue Anhänger gewinnen.

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben kostenlos

B. Schott's Söhne / Mainz

Zeitgenössische Lieder mit Klavier

Eine Auswahl von erfolgreichen Repertoirwerken

M.

Beck, Drei Herbstgesänge (Rilke) . . Ed. Nr. 2131 2.50

Debussy, Zwei Lieder (hoch) mit franz.-englisch.-deutschem Text (Erste Veröffentlichung!)

— Zéphyr 1.50

— Rondeau 1.50

Graener, op. 12 Nr. 1, Vale carissima . . . . . 1.—
auch mit Orchesterbegleitung

Gretchaninoff, A., op. 106, Herbstblumen. 8 Lieder nach A. Puschkin:
Nr. 1 M. 1.— Nr. 4 M. 1.20 Nr. 7 . 1.20
Nr. 2 M. 1.50 Nr. 5 M. 1.— Nr. 8 . 1.50
Nr. 3 M. 1.50 Nr. 6 M. 1.—
Text russ. - franz. - deutsch

— Zwei großrussische Volkslieder, op. 120
Nr. 1 . . . M. 1.20 Nr. 2 . . . . 1.50
Text russ. - franz. - deutsch

Haas, op. 52, Lieder des Glücks, hoch und mittel Ed. Nr. 2014/5 à 2.50

— op. 54, Heimliche Lieder der Nacht Ed. Nr. 2016 2.50

— op. 58, Tag und Nacht, Sinfonische Suite für hohe Stimme und Orchester Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 2017 6.—
auch mit Orchesterbegleitung

— op. 65, Unterwegs, Sieben Gedichte von Herm. Hesse . . . . Ed. Nr. 2018 4.—

— daraus einzeln: Nachtgang . . . . Ed. Nr. 2019 1.20

— op. 68, Gesänge an Gott, 6 Gedichte von J. Kneip, hohe Ausgabe . . . . . Ed. Nr. 2020 2.50

— do. tiefere Ausgabe (mittel) . . . Ed. Nr. 2195 2.50

— op. 71, Schelmenlieder nach Gedichten von A. M. Miller für eine Singstimme (oder einstimm. Chor) und Klavier . . . . Ed. Nr. 2140 2.50

— op. 74, Christuslieder, 7 Gedichte von Reinh. Joh. Sorge (hoch) . . . . Ed. Nr. 2021 2.50

— op. 76, Lieder vom Leben, 6 Gedichte von R. Schaumann (hoch) . . . . Ed. Nr. 2022 2.50

— op. 77, Lieder der Sehnsucht, Antike Gesänge für eine Singstimme (auch für Solostimme und Chor) und Klavier . . . . Ed. Nr. 2090 2.50

— op. 84, Die heilige Elisabeth, Volksoratorium; daraus einzeln:

a) Lobpreis der heiligen Elisabeth, Prolog für eine Singstimme oder einstimmigen Chor und Klavier (oder Orgel) . . . . . Ed. Nr. 3264 2.—

b) Vier Elisabeth-Hymnen für eine Singstimme oder einstimmigen Chor und Klavier (oder Orgel) . . . . Ed. Nr. 3265 3.—

Hindemith, op. 18, Acht Lieder nach verschiedenen Dichtern für Sopran . . . . . . Ed. Nr. 2023 3.—
Inhalt siehe Katalog „Zeitgenössische Musik"

— op. 27, Das Marienleben. Fünfzehn Lieder nach Gedichten von R. M. Rilke für Sopran und Klavier. kplt. . . . . Ed. Nr. 2025 8.—

— do. in 4 Heften . . . . Ed. Nr. 2026a/d à 2.50

M.

Jarnach, op. 15, 5 Lieder, einzeln . . . . . . à 1.50
1. Lied vom Meer — 2. Ich hört ein Bächlein rauschen — 3. Rückkehr — 4. Der wunde Ritter — 5. Aus einer Sturmnacht
auch mit Orchesterbegleitung

Knab, Litauische Lieder nach Texten von R. Dehmel Ed. Nr. 1699 1.50
Der Abschied — Der schmucke Knabe — Der Wunderkranz — Die Enttäuschte — Die Quelle — Die Arbeit

Kreisler, F., Drei Nachtgesänge nach Gedichten von Eichendorff, zusammen, hoch und tief Ed. Nr. 2034/5 à 2.50

— Ghasel (Keller) (hoch und tief) . . . . . . à 1.50

— Ein altes Lied (Caprice Viennois), hoch u. tief à 1.80

Reger, Lieder-Album, Herausgegeben von *Guido Bagier*

— Band I: 16 Lieder für hohe Stimme Ed. Nr. 307 2.50

— Band II: 16 Lieder für mittlere Stimme Ed. Nr. 308 2.50

Reutter, op. 21, Russische Lieder, Heft I (hoch) Ed. Nr. 2042 4.—

— op. 23, Russische Lieder, Heft II (mittel) Ed. Nr. 2139 3.—

Schmid, H. K., op. 31, Liederspiel zur Laute mit Gitarre oder Klavier nach Gedichten von Dehmel und Rückert . . . . . . Ed. Nr. 2043 2.50

— op. 32a, Klang um Klang. Drei Gedichte von Eichendorff als zusammenhängendes Lied für eine hohe Stimme . . . . Ed. Nr. 2044 2.50
auch mit Orchesterbegleitung

— op. 33, Der Pilger. Liederzyklus von 5 Gedichten für Bariton . . . . Ed. Nr. 2045 2.50

— op. 37, Sänge eines fahrenden Spielmanns (Stef. George) . . . . Ed. Nr. 2046 2.50

— Vier Gesänge aus dem Vilsbiburger Marienfestspiel. Texte von B. Rauch . . . . Ed. Nr. 2047 2.—

Stephan, Sieben Lieder . . . . . . Ed. Nr. 2049 2.50

— Up de eensame Hallig (Liliencron) für tiefe Stimme . . . . Ed. Nr. 2050 1.20
auch mit Orchesterbegleitung

— Ich will dir singen ein Hohelied. Sechs Gedichte von G. v. Robertus (mittel bis hoch) Ed. Nr. 2051 2.50

— Zwei ernste Gesänge für Bariton . Ed. Nr 2052 2.—

— Liebeszauber (Hebbel) für Bariton u. Orchester oder Klavier, Klavier-Auszug . . Ed. Nr. 3057 6.—
auch mit Orchesterbegleitung

Toch, op. 41, Neun Lieder für Sopran und Klavier . . . . Ed. Nr. 2055 4.—

Windsperger, op. 24, Zwölf Lieder, hoch, 2 Hefte . . . . Ed. Nr. 2056/7 à 2.50

— op. 25, Einundzwanzig Lieder, hoch, 3 Hefte Ed. Nr. 2058/60 à 2.50

Verlangen Sie kostenlos den ausführlichen Katalog „Gesangsmusik"

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Heft 5/6
12. Jahr

Mai/Juni 1933

Über das Nationale in der Musik

Walter Steinhauer

Der Arbeit von Steinhauer werden in den nächsten Heften Untersuchungen über das Volkslied und volksgebundene Kunst folgen.

„Die Änderung der Lebensverhältnisse während des 15. Jahrhunderts rief im Gegensatz zur Weltverneinung des Mittelalters ein neues Gefühl des Lebens hervor. Die Bejahung des Lebens war der Grundzug der neuen Zeit. Der Mensch und seine natürlichen Verhältnisse zu seiner Umgebung wurden Mittelpunkt des Interesses. Und der philosophische Reflex hiervon war eine umfangreiche Literatur: ihr Gegenstand war der Mensch, die physiologische Bedingtheit des Seelenlebens, die Macht der Affekte, die Temperamente, die Verschiedenheit der Charaktere von Individuen und von Völkern". Mit diesen Worten beginnt Wilhelm Dilthey seine berühmte Abhandlung über die Anthropologie des 16. und 17. Jahrhunderts, und was hier ganz allgemein gesagt wird, findet seine spezielle Bestätigung auch durch die Musiktraktate der Zeit. Die Musiktheoretiker beschäftigen sich intensiv mit der verschiedenartigen Beschaffenheit der Temperamente und der Volkscharaktere und mit der Bedeutung, die das Klima eines Landes für das musikalische Schaffen hat. „Die Italiäner haben einen anderen stylum als die Teutschen / dise als die Frantzosen / dise als die Spanier / ja die Engeländer haben auch einen gantz fremden stylum: jeder richtet sich nach dem natürlichen Temperament und deß Lands Gewonheit", so heißt es in einem deutschen Auszug aus der dickleibigen „Musurgia Universalis" des vielseitig gelehrten Athanasius Kircher vom Jahre 1650, und es wird sogar versucht, ohne wertende Stellungnahme den Charakter der verschiedenen Nationalstile im einzelnen näher zu beschreiben: „Die Italiäner hassen an den Teutschen ihre morosische Gravität, so sie in ihrem stylo sehen lassen / an den Frantzosen die gar zu vielfältige Erzitterung der Stimmen in den harmonischen Clauseln / an den Spaniern den angenommenen Pracht und Stoltz: dagegen dise strafen an den Italiänern die unannehmliche Wiederholung der Trillen, dardurch alle Zierd der Harmony benommen wird. Die Teutschen haben ein kaltes Land / also eine kalte complexion und grobe Stimm. Teutsche lieben den stylum motecticum (d. h. eine schwere und ernsthafte Schreibweise) und die syncopationes (d. h. Dissonanzen, die sich durch das Liegenbleiben einer Stimme ergeben) und fugas (d. h. Imitationen und Kanons). Die Frantzosen sind frölicher, leichter Natur / daher lieben sie auch am meisten Tantzen / Springen / Galliarden / Courenten. Die Italiäner haben den Vorzug in der Music / weil sie das allertemperierteste Land haben / also auch den allervollkommensten und temperiertesten stylum, so ihrer Natur gemäß ist". Trotz dieser Bevorzugung des italienischen Stils, die sich leicht erklären läßt aus dem damaligen tatsächlichen Über-

gewicht der italienischen Praxis, heißt es weiterhin dann aber: „Doch soll man keines Lands stylum verachten / sonderlich der Teutschen und Frantzosen / weil sie ihre sonderbare Zierligkeit haben im componieren". Wir sehen also, der nationale Charakter und die volkliche Gebundenheit jeder Musikübung ist ein seit langem beobachtetes Faktum, – beobachtet schon zu einer Zeit, als vom Vorhandensein eines eigentlichen Nationalgefühls und Nationalstolzes noch kaum die Rede sein konnte. Daß also der Stil eines schöpferischen Musikers außer an die Zeit, an die Generation, auch an den Raum, an die nationale Gruppe und ihre Struktur gebunden ist, wurde seit langem erkannt und empfunden, und zwar wurde diese Bindung seltener erlebt als ein Hemmschuh für die freie Schöpferpersönlichkeit, die sich romantisch ausdrücken wollte in der „unmittelbarsten Sprache des Herzens und des Gefühls", in einer möglichst allgemein und übernational verständlichen Musik, sondern diese Bindung erwies sich zumeist als Kraftquelle des Ausdrucks und des Eindrucks, als eine unentrinnbare, notwendige Verwurzelung, die höchstens aufgelockert, aber niemals zerstört werden konnte, selbst nicht durch weitgehende Anregungen, die in bereicherndem Austausch mit nachbarlichen Stilen oft und oft empfangen wurden. Ein solcher Austausch vollzog sich hauptsächlich in zweierlei Weise: entweder kamen ausländische Komponisten und Sänger ins Land, oder einheimische Kräfte wurden zur Ausbildung ins Ausland geschickt und brachten das Neuerlernte zurück. Aber trotz einer zeitweilig außerordentlich starken „Überfremdung" durch niederländische und später durch italienische Musik und „welsche" Musiker blieb die deutsche Eigenart immer erhalten: entweder wurde das aus fremden Ländern Empfangene mit Eigenem durchtränkt und selbständig verarbeitet, wie etwa der Gabrieli-Schüler Heinrich Schütz es getan hat in der langen Entwicklung zwischen seinen Italienischen Madrigalen und seinen großen Passionen, und wie Mozart von seiner Mailänder Opera-seria-Manier zum Zauberflötenstil gelangte, oder aber der deutsche Komponist setzte sich durch trotz ungünstiger Personalverhältnisse, wie etwa Mozart mit dem Figaro trotz der Wiener Konkurrenz Righinis und Salieris, und wie Weber mit seinem Freischütz trotz der Berliner Spontini-Herrschaft. Es gehört durchaus zu den Ausnahmen, wenn der Italiener Jommelli sich in Stuttgart (1753–1769) unter dem Einfluß der Mannheimer Instrumentalmusik derart von seinem neapolitanischen Opernstil entfernen konnte, daß er nach seiner Heimkehr in Neapel als „zu gelehrt" und troppo tedesco durchfiel. Im großen und ganzen aber – so kann man sagen – konnte niemand aus seiner Haut, sondern er mußte komponieren, wie es seiner volklichen Herkunft entsprach, – und zwar auch dann, wenn ihn in keiner Weise bewußt-nationalistische Beweggründe dazu anhielten. Theodor Fontane wies auf diese schicksalhafte Seinsrelativität der Kunst mit seiner hübschen und vieles einfangenden Bemerkung hin, daß ein französischer Maler niemals dem Faltenwurf einer preußischen Militärhose gerecht werden könne. Und dementsprechend ist es nun ohne weiteres einleuchtend, wenn gesagt wird, daß ein Des-dur bei Debussy etwas erheblich anderes ist, geradezu andere, und zwar gemeinhin mehr Töne enthält (sixtes ajoutées, klangfärbende Sekunden und Nonen) als ein Des-dur bei Richard Strauß, und daß die elegant-verspielte Sinnenfreudigkeit des Franzosen Maurice Ravel in charakteristischem Gegensatz steht zur unerbittlichen Abstraktionskraft, zur rücksichtslosen Kompromißfeindlichkeit eines Arnold Schönberg. Sogar bis in die Bezirke der Jazzmusik hinein, deren hundert-

prozentige Negerhaftigkeit nachgerade als Greuelmärchen erkannt sein sollte, wirkt sich der Nationalcharakter aus: durch Rundfunkempfang kann jedermann leicht nachprüfen, wie sehr sich z. B. die englische Jazzpraxis mit ihren gleichmäß durchziehenden und durchweg außerordentlich langsamen Zeitmaßen, mit ihrer weichen Rhythmik (Dezimen im Klavierbaß) und ihren gedämpften Lautstärken unterscheidet von der Spielweise deutscher Jazzorchester, die eine kontrastreiche Instrumentation, staccato-Rhythmen (Oktaven im Baß), schnellere Tempi und dann aber sentimental schmelzende oder bombastisch schmetternde Ritardandoschlüsse bevorzugen. Nach alledem fragt es sich, ob nicht offene Türen eingerannt werden, wenn sich heute ausdrückliche Forderungen nach einer bodenständig-deutschen Musik erheben.

Aber diese Frage wäre nur dann zu bejahen, wenn man nicht berücksichtigen müßte, daß sich diese heutigen Forderungen auf etwas noch wesentlich anderes richten als auf die oben dargelegte Tatsache des steten Gebundenseins der musikalischen Schöpferkraft an volkliche Voraussetzungen. Reichsminister Dr. Goebbels formulierte in seinem bekannten Briefwechsel mit Wilhelm Furtwängler, den dieser in dankenswerter Weise angeregt hatte, die Musikanschauung der nationalsozialistischen Bewegung mit folgenden Worten: „Kunst im absoluten Sinne, so wie der liberale Demokratismus sie kennt, darf es nicht geben. Der Versuch, ihr zu dienen, würde am Ende dazu führen, daß das Volk kein inneres Verhältnis mehr zur Kunst hat, und der Künstler selbst sich im luftleeren Raum des l'art pour l'art-Standpunktes von den treibenden Kräften der Zeit isoliert und abschließt. Gut muß Kunst sein; darüberhinaus aber verantwortungsbewußt, gekonnt, volksnahe und kämpferisch". Es handelt sich also nicht nur darum, daß die Kunstmusik nationales Gepräge zeige — dies hat sie, wie wir sahen, in der Tat schon immer getan —, sondern es handelt sich darum, daß die Kunstmusik aus ihrer bürgerlich-genüßlichen Selbstzweckhaftigkeit und Funktionslosigkeit befreit werde, daß sie wieder Anschluß finde an breitere Volkskreise, daß sie volksnah, d. h. nicht nur national, sondern darüberhinaus auch volkstümlich sei, und daß sie etwas bewirke, daß sie veranwortungsbewußte Erziehung leiste. Es ist nun offensichtlich, daß diesen Forderungen, die langjährigen Bemühungen entgegenkommen, die ein großer Teil vor allem der jüngeren Komponisten unternommen hat mit seinen Sing- und Spiel-, Gemeinschafts- und Schulmusiken in eben diesem selben Bestreben, die Musikübung aus ihrer artistischen, auf delikate Nuancen ausgehenden Isoliertheit zu befreien und sie wieder anzuschließen an das Volkslied und an den unverdrossen tätigen Mitvollzug. Es geben sich hier Werke an die Hand wie Hindemiths Instrumentalsatz über das Lied „Ein Jäger aus Kurpfalz" oder wie Wilhelm Malers Volksliedvariationen, Werke, die von niemandem als Zeugnisse etwa eines kulturellen Niederbruchs bezeichnet werden dürften, und die gleichzeitig geeignet sind, der jungen Generation die Ohren aufzuschließen für die Schönheiten auch der komplizierteren Formen moderner deutscher Musik, die sich mit größter Konsequenz aus der Tradition entwickelt haben, und die eine nationale Revolution umso weniger verdammen kann, als sie sich verwahrt gegen jegliches muckerische Zurück.

Aber mit solchen Erneuerungen von Volksnähe und Volkstümlichkeit ist vielleicht die zweite genannte Forderung noch nicht ausdrücklich genug erfüllt, die heute von der Idee des Nationalen her an die Musik gestellt wird, die Forderung nämlich, Musik solle kämpferisch sein, sie solle sich in den Dienst der Erziehung zur Volksgemeinschaft stellen.

Wagners Werke als Nationalhymnen

Es ist jedenfalls zu begrüßen, daß Dr. Goebbels, dessen Worte von der Notwendigkeit des Kämpferischen in heutiger Kunst wir zitierten, an anderer Stelle seinerseits vor geschmackloser Verarbeitung nationaler Symbole und vor „patriotischem Kitsch“ gewarnt hat, sodaß wir hoffentlich von Parallelerscheinungen zu jenen musikalischen Schlachtengemälden für Klavier verschont bleiben, wie sie zu Anfang des Krieges in den Sammlungen vaterländischer Lieder auftauchten. Im übrigen aber – so ist der allgemeine Eindruck – liegt es der nationalen Erhebung auch gar nicht eigentlich daran, nun Tendenzkunst im engeren Sinne und politische Propagandamusik zu machen. „Wir fordern ja gar nicht“, so sagte der Staatskommissar im preußischen Kultusministerium und Landesführer des Kampfbundes für deutsche Kultur, Hans Hinkel, „daß unsere Künstler politisch im landläufigen Sinne sind“, – und diese Haltung resultiert wahrscheinlich aus der Tatsache, daß das Kunstwerk als Propagandamittel zuletzt eine Errungenschaft des Klassenkampfes, aber nicht des Kampfes für nationale Einheit war. Vielmehr beabsichtigt die Regierung die vornehmliche Pflege solcher Kunstwerke, die in ihrer gesamten Haltung einen besonders starken Ausdruck der schon vorhandenen Gemeindegesinnung, des lebendigen Nationalgefühls darstellen: „Das äußere Merkmal der Kunst“ – so sagte Dr. Goebbels – „ist ihre Gekonntheit. Es soll also niemand glauben, daß Gesinnung allein es tut. Möglich erscheint nur, daß die Kunst dem Geist der Zeit seinen inneren Rhythmus abgehorcht hat, ihn versteht, faßt und formt“, aber möglich erscheint eben nicht, daß die Kunst ihrerseits und von vornherein schon beim Werden des Zeitgeistes mithilft, wie etwa die Brechtsche Opernreform es anstrebte. Man wird nun abwarten müssen, in welchem Stil die nationalen Volksopern geschrieben sein werden, die in der nächsten Saison ihre durch einige Preisausschreiben geförderte Uraufführung erleben sollen. Vorläufig wird, um eine leidenschaftliche Bestätigung eigener nationaler Größe hervorzurufen und zu festigen, hauptsächlich auf Richard Wagners Werke zurückgegriffen, die allerdings schon immer als Inbegriff einer national deutschen Kunst verstanden worden sind. Heute aber erhalten Wagners Musikdramen eine wirklich neue und nicht eine nur erneute Bedeutung: sie wachsen heraus aus der rein künstlerischen Wertsphäre, aus der sie stammen und innerhalb derer es immerhin wohl belangvoll bliebe, daß Wagner z. B. sich von Makart Kulissen malen lassen wollte; aber unbeschadet dieser Geschmacksverhaftung — und vielleicht sogar wegen ihrer – liegt die neue Bedeutung der Wagnerschen Werke vornehmlich darin, Träger vitaler Ausbrüche gemeinsamer Bekenntnisse zur Nation sein zu können: Lohengrin, Meistersinger und Siegfried erreichen mithin fast die Funktionen gewaltiger Nationalhymnen, und es ist nun kein Zweifel, daß Nationalhymnen und andere Bekenntnislieder durchweg nicht gerade den modernsten und noch unehrwürdig-ungewohnten Kunstformen angehören dürfen. Es würde demgemäß nicht überraschen, wenn die neu entstehenden Nationalopern nicht die herben polyphonen Mittel fruchtbar machen würden, mit denen sich die modernen Spiel- und Gemeinschaftsmusiken um Volksnähe und Volkstümlichkeit bemühen; aber eine solche Stilverschiedenheit sollte doch nicht vergessen lassen, daß gerade von der Neuen Musik her eben auch diese Schul- und Gemeinschaftsmusiken durchaus etwas leisten, was den heutigen Forderungen nach einer breiteren Volkskunst völlig entspricht.

Diese heute erhobenen Forderungen nach einer bodenständigen und volksnahen Kunstmusik, nach einer Musik, die nicht durch Kitsch und trockenes Virtuosentum ihre

Wirkung zu erzielen trachtet, – diese Forderungen stoßen also ohne Zweifel auf Erfüllungsmöglichkeiten in wesentlichen Eigenschaften der schöpferischen musikalischen Praxis. Wir sahen, daß musikalische Stile ohnehin weitgehend an nationale Voraussetzungen gebunden sind und nach nationalen Eigenschaften unterschieden werden können, – wobei nun allerdings die Gefahr solcher beliebten Vergröberungen vermieden werden muß wie etwa jener, daß italienische Musik ein- für allemal von harmonisch-melodiöser, dagegen deutsche Musik immer von polyphoner Struktur sei, obwohl, cum grano salis, etwas Wahres daran ist. Wir sahen ferner, daß Musik sehr wohl der begeisternde Ausdruck einer Gemeinschaft sein kann, wie etwa die evangelische Kirchenmusik jahrhundertelang lebendigster Ausdruck der gläubigen Gemeinde war, – wobei nun allerdings eine Gefahr in Obacht zu nehmen ist, auf die als Erster schon Augustinus in seinen Konfessionen hinwies: daß nämlich der Inhalt, welcher besungen wird (res quae canitur), leicht vergessen werden kann über den cantus selbst, – daß also unser Ohr offenbar die Neigung hat, seine Klangerlebnisse aus ihren ursprünglichen Lebenszusammenhängen abzulösen und sie nach künstlicher und künstlerischer Eigengesetzlichkeit zu kultivieren und virtuos zuzuspitzen. Und wir sahen schließlich, daß gerade die moderne deutsche, klangspröde und gradlinige Musik vielfach heraus will aus der Eingepferchtheit in bürgerliche Konzertsäle, und daß sie deshalb aufrichtig-einfache Werke bereitstellt zum gemeinsamen und aktiv aufbauenden Musizieren in Familien, Schulen, Heimen und Arbeitslagern, – wobei die Gefahr einer Qualitätsverminderung umso eher vermieden werden konnte, weil sie von Anfang an diskutiert wurde und bewußt war, und weil deshalb mit den neuartigen Zielen auch die angemessen neuartigen Wertmaßstäbe in Ausbildung begriffen sind, welche eine sachgerechte Würdigung auch solcher Leistungen gestatten, die nach den überkommenen artistischen Regeln als bloße Versimpelungen angesprochen werden müßten. Es sind mithin vielfache Voraussetzungen dafür gegeben, daß die moderne deutsche Polyphonie nun nicht in Bausch und Bogen und in ebenso bequemer wie schematisierender Weise als bloß-atonal ungenutzt beiseite gelassen wird, und daß nun nicht etwa geschickte Talente sich in den Vordergrund drängen können, die verständlicherweise gerne die ihrem Epigonentum versagte Beachtung mit Unterdrückung wahrhaft nationaler Kompositionen verwechseln möchten, sondern es ist durchaus zu hoffen, daß die organische Fortführung der Brahms-Reger-Tradition daß, die Fortführung und Extremisierung der Wagner-Strauß-Tradition auch als solche erkannt wird und daß die altmeisterlich-solide Handwerksgesinnung gewürdigt bleibt, die statt genialisch blendender Einfälle und „schöner Stellen" wieder eine nachprüfbar saubere Satzausführung (die „elaboratio" der vorklassischen Theoretiker) zur Hauptpflicht macht. Es ist notwendig, daß diese saubere Straffheit der Neuen Musik in Übung bleibt als eine zeitangemessene Stilrichtung, die sich in berechtigtem Gegensatz verhält zur Klangüppigkeit und zum luxuriösen Überschwang eines bourgeoisen Gründerzeitgeschmacks, und daß die moderne deutsche Musik ihre staatliche Förderung erfährt gerade auch deswegen, weil sie erstens nichts anderes ist und sein kann als ein Produkt eben der deutschen Eigenart, und weil sie zweitens darüber hinaus sogar den spezielleren Forderungen nach einer breiten Gemeinschaftskultur entgegenkommt.

Der Meister der Spätwirkung

Ernst Bücken

Zum Brahms-Jubiläum

Ein zweiter Aufsatz wird sich mit den für die Erkenntnis der stilistischen Grundlagen der neuesten deutschen Musik wesentlichen Beziehungen von Brahms zu der nachfolgenden Generation befassen.

Die richtige, sinnhabende Einordnung Brahmsens in das stilistische Gefüge der Musik des neunzehnten Jahrhunderts stand von jeher besonderen Schwierigkeiten gegenüber. Diese beginnen schon dort, wo R. Schumann den jungen Künstler durch seinen berühmten Aufsatz „Neue Bahnen“ von 1853 in die Musikwelt einführte. Als einen Komponisten, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, stellte der große Romantiker seinen Schützling vor, aber unbedingt in der im Schlußabschnitt des Aufsatzes klar ausgesprochenen Meinung, daß dieser Zeitausdruck sich decken würde mit dem von dem „geheimen Bündnis verwandter Geister“ vertretenen, als deren Führer Schumann selbst sich ansehen durfte. Ungeachtet aller Bedeutung dieses Eintretens für den noch unbekannten Fachgenossen, ist aber diese zeitgeschichtliche Einordnung Schumanns eine Fantasiekonstruktion, die nirgends eine feste Stütze in der damaligen Musikwirklichkeit hatte.
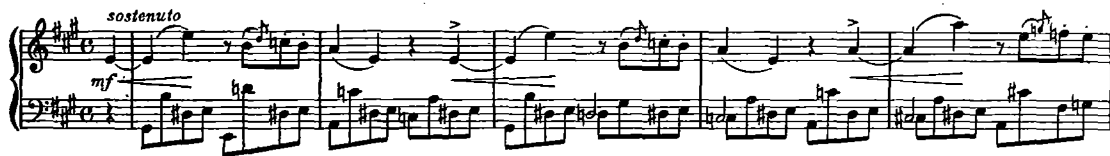
Wie sah die Zeit, deren höchsten Kunstausdruck der junge Brahms zusammen fassen sollte, denn in Wirklichkeit aus? Will man ihr Bild sozusagen im zeitgenössischen Gegenspiegel erfassen, so braucht man nur das im Jahre 1854 erschienene Buch „Die Musik der Gegenwart“ von Schumanns Nachfolger in der Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Franz Bendel, aufzuschlagen. Hier brodelt diese Wirklichkeit mit größter Heftigkeit als Parteienstreit, als der „schreiende Gegensatz“ zweier um die Herrschaft ringender Klassen von Musikern empor. Für Brendel konnte es nur darauf ankommen, daß der Musiker seiner Zeit sich entweder in die Bahn des aufwärts führenden Fortschritts oder in die entgegengesetzte des Verfalles eingliederte. Andere Möglichkeiten sieht er nicht.

Und doch beweist gerade der junge Brahms, daß es noch andere, freilich weder von Schumann noch von Brendel erkannte Möglichkeiten gab. Es bedurfte, um sie zu erkennen, und vor allem um sich ihnen zu überlassen eines Temperamentes, das ebensosehr der spätromantischen Auflösung, wie dem draufgängerischen Fortschrittlertum gegengerichtet war. Die Gefahr, in die Mühle jener „Aufreibungen“ zu kommen, deren sich die Romantiker wie die Fortschrittler mit gleicher, bewußter Beharrlichkeit rühmten, war damals größer als zu anderen Epochen, Das Verhalten des jungen Künstlers beweist, daß er dieser Situation auswich, wie er sich auch einer anderen Schwierigkeit der Zeitlage voll bewußt war, in die ihn schon das bloße Datum seiner Geburt hineinstellte. Brahms hat diese Erkenntnis einmal im Jahre 1854 in drastischer Weise dem Freunde J. Joachim gegenüber zum Ausdruck gebracht, als er die Hoffnung aussprach, als Künstler die Stellung einnehmen zu können, wie ein „Aar“, der von dem Volke der Krähen geschieden sei, das sich nur „schart“. Diese Worte verhüllen nur wie ein leichter Schleier den Kern einer Problematik, die in der Stellung des Komponisten zu seiner Generation begründet liegt. Trennen wir hier gleich von dieser die Musiker ab, die Brahms durch seinen Vergleich schon genügend gekennzeichnet hat, und halten wir uns nur an die Hauptvertreter der im Zeitraum von 1830–40 geborenen Musiker-

Generation, die Alexander Ritter, Robert von Hornstein, Bernhard Scholz, Felix Draeseke, Adolf Jensen, Friedrich Gernsheim, Josef Rheinberger, Michael Haller, Hermann Goetz. Ich will nicht den Versuch unternehmen, den Gang dieser Musiker-Generation als die gleiche Kurve, als Parallelentwicklung zu der gleichzeitigen „artistischen“ Generation der Maler hinzustellen, von der Wilhelm Pinder (Das Problem der Generation, S. 126) spricht. Aber ein Hang zum Artistischen, zur artistisch-gekonnten, spielerisch beherrschten Form ist bei dieser Komponisten-Generation zweifellos vorhanden. Dieser Zug zum Artistischen ist aber hier mit einer mehr oder minder großen Aufgabe von Persönlichkeitswerten verbunden, die jedoch für Brahms, der sich schon in diesem Punkte scharf und bestimmt von seiner Generation scheidet, von Anbeginn an ausgeschlossen war. Schon früh erkannte Joachim diesen Willen des Freundes zu unbedingter Selbstbehauptung „unmittelbarster Genialität“, den er in einem Briefe vom 20. Oktober 1854 Gisela von Arnim in einer Mischung von Schrecken und Bewunderung schildert: „Ungeachtet seiner Musikseligkeit, seinem Glauben an eine höhere fantastische Welt nachzuhängen, ist alles, was ihm naheliegt – und wahrhaft genialisch ist die Art, sich alle ungesunden Empfindungen und eingebildeten Schmerzen vom Halse zu halten – darin ist er wahrhaft gesund, wie denn auch seine Sorglosigkeit für die Existenz in ihm schön, ja großartig ist. Nicht das kleinste Opfer seiner geistigen Neigungen ist er gewillt zu bringen.“

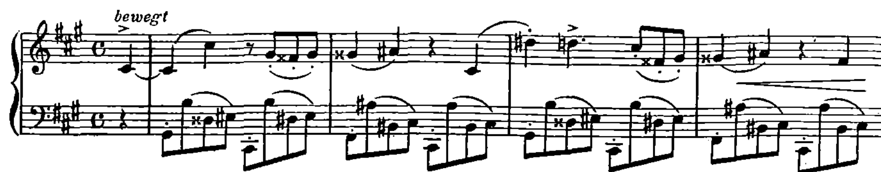
Die Erringung und Festigung dieses Höchstpersönlichen soll der Leitgedanke der folgenden Ausführungen sein, die sich im Rahmen eines Aufsatzes natürlich nicht auf das gesamte Schaffen des Meisters erstrecken können. Nur auf die eine Grundtatsache, wie sich der Persönlichkeitsstil im Brahmsschen Thema ausprägt, sei hier hingewiesen.

Das Thema als „Form“ hatte im Gesamtablauf vom galanten Stil zur Romantik wieder einen Stand in der romantischen Epoche erreicht, der in manchen konstruktiven Zügen an die erste, galante Stilphase gemahnt. Der zuerst noch mangelnden Verfestigung am Anfang der „modernen“ Thematik entspricht eine ähnliche Erscheinung am gesamtstilistischen Ende, die hier freilich auf anderen stilpsychologischen Voraussetzungen, wie Erschlaffung, Abnützung, Einfluß der Virtuosität, beruht. Gemeint ist hier die Ton-, Phrasen- und Motiv-Wiederholung, die Wiederholung als formal-konstruktive Manier. Keiner der großen Romantiker – mit Ausnahme Schuberts – hatte sich von ihr freihalten können – wodurch insbesondere der Spätromantik auf weite Strecken der Stempel eines „vermanierierten“ Stiles aufgeprägt wurde. Wie der junge Brahms sich dieser Manier gegenüber verhielt, sei hier zunächst an dem Seitensatz des Finales der Klaviersonate op. 2 aufgezeigt:
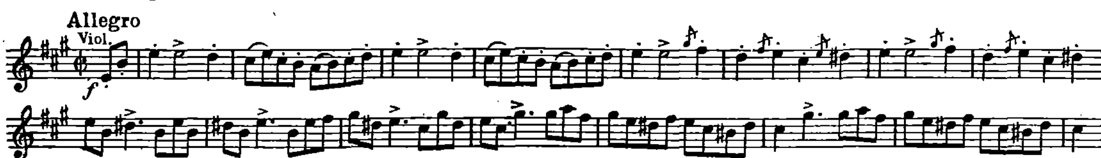


Bei dem ersten Auftreten des Themas in der Exposition zeigen die Wiederholungen die erstarrten Züge einer Konstruktion nach bewährtem, spätromantischem Vorbild. Würde wirklich schon ein typisch Brahmsisches in diesem Thema enthalten sein, so hätte der Komponist zu dieser Frühzeit seines Schaffens wohl kein Bedenken getragen, in der Reprise auf die Wiederholungen in seinem Thema zurückzukommen. Er tilgt sie
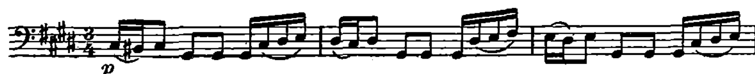
hier zwar nicht ganz – die gleiche Baßführung behält er bei – ist aber offensichtlich bestrebt, im übrigen die Eigenschaften eines formalen Aufbaus, der ihm nicht genehm schien, zu verwischen:



Er meidet die romantische Konstruktion nicht schechthin, sondern überwindet ihre manieristischen Züge. Und aus der Wiederholung gestaltete er – durch sein ganzes Schaffen hindurch – das Sprungbrett, das gerade die eigenartigsten und scharf markierten Eigenschaften seines persönlichen Stiles hinausschleudert. Im Finale-Thema des Quartetts op. 26
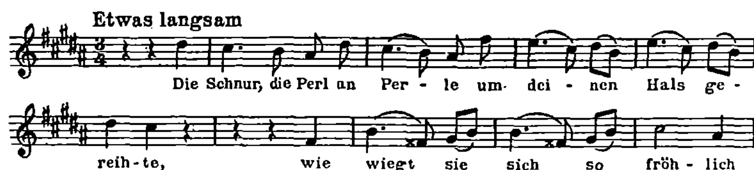


haben die typischen spätromantischen „Entsprechungen" in den vier ersten Takten für die innere Haltung des Themas nichts Ausschlaggebendes mehr zu besagen. Dagegen ist der zu Beginn des ersten Taktes einsetzende Grundrhythmus zwar nicht im Sinne eines schematisch zu erfassenden Grundmotivs, sondern als Energiezentrum von größter Bedeutung, das den thematischen Verlauf in melodischer, rhythmisch-metrischer, ja selbst in harmonischer Hinsicht bis zur letzten Note regelt. Dieses sich-Einbohren auf dem Kraftpunkte steht jenseits des im formalen Schema Erfaßbaren und gehört einer freien Formdynamik an, die dem romantischen Spätstil fast gänzlich abhanden gekommen war. Dagegen mochte Brahms hier der Geist dieser Dynamik aus dem Stile anwehen, in dem sie beheimatet ist: im Barock. Ein Thema, wie das des „Adagio" des Violinkonzertes in E dur von J. S. Bach



ist dem Finale-Thema aus op. 26 urverwandt. Auch hier kommt es nicht auf die „Stellung" der Wiederholungen im formalen Aufbau des Themas an, vielmehr auf die innere Dynamik, die in den dreimal drei gis Ruhe, Entspannung und neuen Ansprung, neue Auftriebskraft wundervoll vereint.

Es hieße eine Übersicht über den größten Teil der Brahmsschen Thematik geben, wenn das in Rede stehende Problem noch weiter aufgerollt würde, von dem hier nur allgemein gesagt werden kann, daß die Wiederholung in jeder Form von der einfachen Tonwiederholung bis zu aller Art von Symmetrie-Bildung für Brahms ein dynamisches Mittel ist, das der Verfestigung seines formalen Aufbaus dient. Die Wiederholung stellt im Bereiche des Brahmsschen Themas die Zone der Verstärkung dar. Das gilt in gleicher Weise für die instrumentale, wie für die vokale Seite des Brahmsschen Werkes. An sich könnte diese Behauptung der Übertragung einer stilistischen Erscheinung von einer

kompositorischen Seite auf die andere die schon früher zurückgewiesenen Bedenken über Verknüpfungen mit der formalistischen Manier der Romantik wieder aufleben lassen. Eine Überprüfung der Gesangswerke des Meisters aber zerstreut diese Bedenken von Grund aus, und zeigt, wie der Komponist die Technik seiner motivisch-thematischen Wiederholungen stets feinsinnig dem Texte sich anpassen läßt. Aus der Fülle der Einzelfälle sei hier wenigstens ein Beispiel, der Anfang von Daumers „Die Schnur, die Perl an Perle" angeführt:



Ein sehr geschärfter Wirklichkeitsblick nimmt hier das Bildhafte der Dichtung – die Reihung der Perlen – in die Außenbezirke der Form auf, jedoch ohne Selbstzweck, wie beim echten Realisten. Brahms bettet das Äußerliche, Situationsgemäße so sehr ins Tiefe, Hintergründliche, fast Symbolische, daß an eigentlich „realistischer" Schärfung nichts übrig bleibt.

Schaut man über den Einzelfall hinaus wieder auf die kompositionstechnische Urtatsache selbst, so gehört sie jener allgemeinen Brahmsschen „Lust am organischen Bilden" (Spitta) an, die fest und tief in seiner schöpferischen Wesensart verankert ist. Sie liegt als personalstilistische Eigenschaft eindeutig fest, wird jedoch sogleich unscharf, wenn man sie zur allgemeinen stilistischen Situation in Beziehung setzt. Brahmsens organisches Denken und Bilden mit dem spätromantischen in Zusammenhang gebracht, ist, oder besser, verursacht eine glatte Stilunklarheit.

Der besinnliche Punkt, an dem der junge Brahms die Gefahren spätromantischer Kompositionstechnik erkannte und sich ihnen entgegenstemmte, kam später noch einmal in vergleichbarer Lage für den jungen Reger wieder, der – bei aller Wertschätzung der Bedeutung der Brahmsschen Kunst an sich – sich dennoch von seinem großen Vormeister trennen mußte, als er erkannte, daß er zu lange „im Brahmsschen Geleise" gefahren war. Aus dieser Haltung Regers lassen sich jedoch keine weiteren und besonders keine verallgemeinernden Schlüsse etwa auf ein frühes Erlöschen der Auswirkungen der Brahmsschen Musik ziehen.

Das Kapitel der Wirkung des Meisters gehört zu den verwickeltsten der neueren Musikgeschichte überhaupt, und kann nur mit der ebenso gelagerten Bachs verglichen werden. Hier wie dort liegen gewaltsame Abschnürungen des natürlichen Ausschwingens der Kunstwirkung durch schnell zur „Herrschaft" gelangte Gegenstile vor. Wie der galante Stil Bach, so schien der Wagnerstil Brahms „überwunden" zu haben.

Was aber in der Epoche der Parteienkämpfe als gegen die Zeit Gerichtetes im Brahmsschen Schaffen erfaßt und angefeindet wurde, erweist sich heute schon als ein über diese Zeit Hinausgreifendes, als ein wahrhaft überzeitlicher Kunstwert. So steht Brahms heute vor uns: in der ehernen, unerschütterlichen Phalanx der großen deutschen Meister der Spätwirkung, die unbesorgt um die Wirkung des Tages auf ihre in der Zukunft liegende Zeit warteten.

Stoff- und Textfragen der neuen Oper

Kurt Zimmerreimer

Wenn von vielen Seiten unnützes Problematisieren, willkürhaftes Umwerten der deutschen Musiklage getadelt wird, ist damit die Oper im besonderen gemeint. Man hat zuweilen geglaubt, mit dem ausschließlichen Hinweis auf die (vorübergehende) Wirtschaftsnot hier alle künstlerischen Zweifel abtun zu können und tut es zuweilen auch jetzt noch, obwohl die innere Tatsache der nationalen Revolution, die gerade auch in den Künsten sich vollzieht, das Gegenteil einsehen läßt: daß vor allem künstlerische Wertfragen zu beantworten sind. Trotzdem hat der erwähnte Vorwurf auf dem Feld der Oper noch insofern etwas Wahres an sich, als hier das lebende Beispiel alles ist. Ihm kann theoretisch weniger als anderswo vorgearbeitet werden, der Endeffekt hängt oft an unvorhersehbaren Imponderabilien. Wie viele Opern sind aus „Versehen" Großerfolge geworden. Eine den Ereignissen bloß nachhinkende Werkanalyse aber verliert außerhalb der sich selbst genügenden wissenschaftlichen Archivare mit Recht immer mehr an Reiz.

Solche grundsätzlichen Bedenken vermögen im gegenwärtigen Augenblick eine Stellungnahme zu Stoff- und Textfragen der neuen Oper dennoch nicht gegenstandslos zu machen. So gewiß nach der nationalen Erhebung das deutsche Opernschaffen, entsprechend der sonstigen Veränderung des öffentlichen Lebens, neue Wege einschlagen wird, so gewiß wird hiervon die Stoff- und Textwahl aufs schärfste beeinflußt werden. Und so gewiß jeder Komponist heute bei der Stoff- und Textwahl vor viel größeren Schwierigkeiten steht als noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts mit ihren festen Typen, so gewiß wird er wie bisher auch in der nächsten Zukunft in der Mehrzahl der Fälle kräftig daneben oder gar in ein Rattennest konjunkturlüsterner Mißverständnisse greifen. Daß aber auch der musikalisch bestbezeugte Opernschöpfer für die Gestaltung von Stoff und Text genau so verantwortlich ist wie ein Mann für die Wahl seiner Frau, daß er dieser Verantwortung nicht durch das Lob seiner musikalischen Qualität entgehen kann, bedarf wohl heute keiner Begründung mehr.

Das Folgende versucht in großen Zügen die gegenwärtige Lage und die zukünftigen Notwendigkeiten zu umreißen, wobei bewußt das deutsche Opernwesen allein berücksichtigt wird. Zusammenhänge und Folgerungen für das außerdeutsche Schaffen werden sich von selbst ergeben.

1.

Die szenische Seite einer Oper gliedert sich auf in Stoff (mit seinem Milieu, seinem Fluidum, seiner Landschaft, dem Blut seiner Menschen) und Text (mit seinem Stil, seiner Färbung, seiner musiktreibenden Dynamik, seinem Funken). Bei der Durchsicht der irgendwie wesentlich gewordenen deutschen Opernproduktion der Nachkriegszeit fällt zunächst ins Auge, daß der Schwerpunkt der Bemühung auf dem Text, nicht auf dem Stoff ruhte. Fast alle Texte machen, abgesehen von ihrer Qualität als Dichtung an sich, den Eindruck sorgsamster Durcharbeitung. Die bewußt wortsaloppen Texte Ernst Kreneks nicht ausgenommen. Sie sind reich an ausgesuchten Figuren, Situationen und Stimmungen.

Wenn es ihnen an Dynamik gebricht, so liegt es selten an einem Zuwenig des dramatischen Handwerks als an einem Zuviel überspitzender Berechnung. Ganz anders beim Opernstoff. Nicht nur, daß er verhältnismäßig zurücktritt: es ist keine Übertreibung, festzustellen, daß er zuweilen überhaupt nicht da ist. An seine Stelle tritt die „Fabel", der „Einfall" oder gar eine mehr oder minder magische „Stilhaltung", d. h. irgendein Vorwurf ohne sachlich ihm innewohnende Grundierung. Möglich, daß man darunter einen Opernstoff verstand. Trick, Witz, Grimasse mit prompter aber sofort verpuffter Zündung, die zudem bei der Provinz in Großstadt und draußen einfach nicht losging. Bezeichnend, daß zwei repräsentative Werke dieser Gattung, Hindemiths „Neues vom Tage" und Weills „Mahagonny" von Opernsketches abgeleitet sind. Bezeichnend aber auch, daß diese Kurzform eine Zeitlang ernsthaft als die Oper der Zukunft für Deutschland diskutiert werden konnte, nachdem schon einmal Richard Strauß, stilgeschichtlich parallel der einsätzigen Sonate und Sinfonie, zu einer Konzentrierung des Textes unter Lockerung des Stoffs gelangt war (diese Lockerung hält bei ihm auch später an). Beispiele freischwebender Stimmung sind die Schrekerschen Texte — Busoni gehört von einem anderen Ausgangspunkt ebenfalls hierher —, die dem Ideal des reinen Spiels, oder wie die Esoterik es sonst taufte, in der Tat nahekam. Auf Fabel und Einfall beruhen Kreneks Einakter, auf konzentrierter Stilhaltung die Hindemiths. Das Wesentliche dieser Beobachtung, die nur Beispiele geben will, ist nicht: daß der jeweilige Komponist sich bei seiner Wahl der Szene von diesen Dingen leiten ließ. Sondern, daß er diese Dinge ausschließlich in Betracht zog. Beste Probe darauf ist die hintergrundlose Musik, die diese Szenen gemeinhin zur Folge hatten. Ein Vergleich mit älteren Opernstoffen wird noch deutlicher zeigen, was gemeint ist. Wenn Pfitzner davon spricht, daß der Wald die Hauptrolle in Webers „Freischütz" spiele, so gebührt hiervon ein guter Teil dem Zwischentextlichen im gewählten Stoff, das die Musik befruchtete. Diese abkürzende Charakterisierung des Stoffgehalts läßt sich ebenso treffend auf andere Opernwerke anwenden („Fidelio", alle Wagneropern, auch „Rosenkavalier" und „Palestrina"). Wo er fehlt, kränkeln Meisterstücke wie eben desselben Weber „Oberon" oder „Euryanthe" (deren Text dem Kindschen an „Arbeit" weit überlegen ist). Die regelmäßige Antwort des Publikums in solcher Lage lautet: was geht uns das an! An einer Gegenüberstellung von Stoffen, die Wagner — als nicht ergiebig genug? — hat liegen lassen, und die er verwandt hat, ließe sich der Unterschied sehr fein belegen. Es verdunkelt und führt leicht irre in Symbolistik und Allegorik, hier mit Waltershausen von Mythos und Mimos zu sprechen, mögen auch im Letzten Zusammenhänge bestehen. Zuzugeben ist, daß in romanischen Opern, auch bei Mozart, diese Bedeutung des Stoffs infolge größerer Typisierung äußerlich nicht so hervortritt, sie ist aber vorhanden und z. B. bei Verdi genügend nachweisbar (sein Kampf gegen die Zensur ging um den Stoff, nicht um Ort, Zeit, Verlauf der Fabel). Diese Dinge haben nichts damit zu tun, was etwa den Inhalt der Opernhandlung ausmacht oder was uns beim Zurückschauen als Geist der Zeit vorkommt. Sonst läge zurzeit eine einfache Teilung zwischen „vaterländischen" und „fremdländischen" Sujets nahe oder der Einwand, wir hätten zur Oper des Nachkriegs noch keine Distanz.

Die Ursachen für diese auffallende Beeinträchtigung der stofflichen Substanz zugunsten des Textes wurzeln tief in der Gesamtlage der deutschen Nachkriegsepoche. Im Grunde steckt darin nach dem ideologischen Kriegszusammenbruch ein ungeheurer

materieller Zug der Schwäche zum Direkten, verbunden mit „griffiger“ Prägung der Gefühle (Sachlichkeit / Nervenreiz). Die ängstliche Scheu allerorts vor dem Hintergrund, seine Ablehnung als die eines Ornaments – wie man ihn nur so maskiert bemerken konnte –, höhlte auch die Opernstoffe aus. Zudem erwiesen sich aber die Verfertiger und Handhaber der blanken Opernfabel noch als persönlich geschwächt durch exklusive Suchtästhetik, sodaß als Ergebnis nicht etwa größere „Lebens“nähe, sondern ihr Gegenteil heraussprang. Gegenüber Texten, wie denen von Marcellus Schiffer gab es kein Mißverstehen, sondern nur ein Nichtverstehen ungefähr in dem Sinne, wie ich es einmal in einer Mittelstadt des Ostens am Radio erlebt habe; der beliebte Komiker des Berliner Westens verschießt sein grellstes Feuerwerk – die sonst so bezaubernd heitere Familie sitzt stocksteif da – „ist das nun komisch?“

Natürlich wurden solche resonnanzmäßigen Ausfälle wettgemacht durch die Internationalität des Erfolges auf allen Kurfürstendämmen der Welt. Wir wollen uns nicht verheimlichen, daß die Richtschnur bei der Wahl des Opernstoffes, richtiger: keines Opernstoffes, oft der Wunsch nach dieser Art Allerweltsrundreise gewesen ist. Obwohl die Operngeschichte lehren konnte, daß wurzelfeste Opernstoffe auf die Dauer auch draußen am meisten fesseln. Statt den Krisenerfolg z. B. von Weinbergers „Schwanda“ oder von Graeners „Friedemann Bach“ dem schlechtgebildeten deutschen Publikum um die Ohren zu schlagen, hätte man lieber dem auch stofflich bedingten guten, runden Grund dafür nachspüren sollen.

2.

Es würde zu weit gehen, allen Opernhandlungen des deutschen Nachkriegs solche Scheinstofflichkeit vorzuwerfen. Auch in dieser Zeit war Gefühl und bewußtes Streben um die Wahl gültiger Stoffe nicht verloren gegangen, besonders nachdem die musikalische „Ars nova“ um 1927 erkennbar zu einer kurzen Blüte gesetzesstrenger Scheinklassik gelangt war und hierdurch relativ legitim erschien. Es seien als bezeichnende verschiedengewandte Beispiele Kreneks „Jonny“, Hindemiths „Cardillac“, Wellesz’ „Alcestis“ und Weills „Bürgschaft“ genannt, die stoffliche Grundhaltung nicht verleugnen. Bert Brecht hat übrigens versucht, post festum auch in „Mahagonny“ allerhand hinein zu geheimnissen, was seinem späteren politischen Glauben entsprach.

Aber die Nennung dieser Werke stellt schon blitzartig klar, daß gerade ihre stoffliche Grundhaltung sie im zukünftigen Deutschland, und vielleicht nicht nur hier, „unmöglich“ macht. Es hat keinen Zweck, sich an Hand der vorliegenden Texte um Interpretationen zu bemühen, die vielleicht möglich aber nicht natürlich sind. Eine Aufführung des „Jonny“, die schon seinerzeit grundsätzlich nicht unangefochten vor sich ging, würde heute wie Hohn wirken, mag auch Paul Bekker noch so bestimmt und übrigens objektiv unrichtig versichern, es habe sich nur um einen unbeschwerten Scherz gehandelt. Die programmatische Erklärung des Negers: „Da kommt die neue Welt übers Meer gefahren mit Glanz, und erbt das alte Europa durch den Tanz“, ist Kern eines platten Prosperityglaubens, den die Revolution aus den Angeln gehoben hat. Das gleiche gilt, wenn auch in minderem Maß, von der Grundhaltung des „Leben des Orest“ mit seiner Zeichnung des Agamemnon usw. Schwieriger liegt der Fall mit Hindemiths „Cardillac“, da die wiederholte Behauptung, es handele sich hier um die Heldenverehrung eines pathologischen Verbrechers, gegenüber dem sehr behutsam behandelten

Stoff nicht ganz zutrifft. Der Grund des Unbehagens liegt tiefer. Er beruht darauf, daß ein unzweifelhaft pathologischer Einzelgänger wie Cardillac ins ausschließliche Zentrum der Handlung überhaupt gestellt wurde. Die früheren Bearbeitungen, Hoffmanns „Fräulein von Scudéry" und Ludwigs gleichnamiges Schauspiel haben Cardillac nicht als Zentralperson angelegt, allerdings auch nicht vermocht, ihm in der Gestalt des Fräulein von Scudéry ein organisches Gegengewicht zu schaffen. Sowie man aber die Figur des Goldschmieds mythologisch zentriert, wird der Stoff ganz von selbst zum Hohelied des gemeingefährlich Asozialen: ein Hohelied, das mangels überragender Gegenelemente seitens der Gemeinschaft nicht tragisch sondern abstoßend wirkt oder kalt läßt. Worte wie die des Offiziers: „Warum, Volk, warfst Du Dich zu seinem Richter auf? – ein Held starb", mögen das Gesagte beleuchten. Einer gleichen Neigung mit anderer Folge entwuchs der Gebrauch abgekühlter klassischer Stoffe mit seinem Einsatz abstrakter Einzelschicksale. Dem ausländischen Vorbild dieser Versuche, Strawinskys „Oedipus Rex", ist diese destruktive Tendenz wohl fern (auch Kreneks früherem „Orpheus"). Die Wahl eines den meisten unverständlichen lateinischen Textes sollte vielleicht im Gegenteil die Gewalt des Stoffes in sich noch steigern. Dadurch daß dieser Stoff nicht, wie Strawinsky offenbar annahm, der Vorstellung unserer Menschheit noch allgegenwärtig oder auch nur allgemeingültig war, blieb seine Wirkung kraftvoll aber exklusiv, was auch die Einführung eines „Sprechers" nicht vermeiden konnte. Gerade dies ungewollte Ergebnis kam den Anhängern der Klassizität besonders nachahmenswert vor; und so entstanden steifgestige Gebilde, denen als echtes Vorbild eher Wellesz' Schaffen zugrunde zu legen wäre. Ein ganz besonders komplizierter Fall ist Weills „Bürgschaft", ein Text, dessen ursprünglichen Stoffgehalt ich, sehr im Gegensatz zu den hier geäußerten Bedenken Herbert Trantows, für überaus fruchtbar und bewegend halte, was übrigens ein Blick auf stoffähnliche Versuche wie „Maschinist Hopkins" ergibt. Durch Umformung bzw. Verbiegung sind dem Stoff diese Elemente entzogen, er ist regelrecht gemordet worden. Die toten Feststellungen des Chors: („Die Verhältnisse sind es, die seine Haltung verändern. Der Mensch ändert sich nicht") und Orths („Alles vollzieht sich nach einem Gesetz, dem Gesetz des Geldes, dem Gesetz der Macht"), wenn auch dem Kern der Handlung nur aufgepfropft, genügen zusammen mit der künstlichen Entfernung des Hergangs ins Allegorische und seine Abtötung durch Randnotizen, um ihn für uns im vollsten Sinne des Wortes un-verbindlich zu machen. Die sich hieran nährende Verlogenheit des Kleinbürgers feiert dann sentimentale Triumphe im „Silbersee".

Man braucht nur einmal diese Stoffe gegen den nur wenig älteren der „Frau ohne Schatten" zu stellen, um vor dem viel geschmähten Hofmannsthal wieder Respekt zu bekommen. Der Stoffkern, ein Thema, das uns sehr angeht, setzt sich trotz aller Verunklarung bis zum Schluß durch. Die Schwächen liegen im Text. Und eine weitere Konfrontierung mit den wenigen Beispielen ehrlich linksradikaler Stoffballungen in szenischen Lehrstücken zeigt dasselbe an Zusammenbruch einer Stoffblindheit, auf die die Außenwelt kräftig negativ reagierte. Zum großen Teil sind die genannten Werke erschütternde Beispiele. Erschütternd deswegen, weil ihr absolut musikalischer Wert (Durchbruch der naiven Musik usw.) unverringert bleibt. Es sind Opfer auf dem Wege. Nicht ausgeschlossen, daß nach Gewinnung eines festen Bodens unter unseren Füßen wir aus gesicherter Andersart heraus sie musikalisch noch einmal erleben.

3.

Wenn in diesem Zusammenhang auch der Texte gedacht wird, so bin ich mir bewußt, damit in einen unlöslichen Zusammenhang mit der jeweiligen musikalischen Einzelarbeit einzugreifen. Übrigens ist das Publikum seit altersher durch seine Textbücher an so Unglaubliches gewöhnt, daß es bloße Ungeschicklichkeiten gern genug toleriert. Im Gegenteil, die möglichst anonymen Textbehelfe sind ihm heimischer als „Dichtungen". Und hiermit ist ein Punkt berührt, der doch schärfere Prüfung verdient.

Literarische Stilwandlungen spielten früher in den Operntexten nur eine untergeordnete Rolle. Textdichter sein bedeutete sowieso einen Abstieg ins Flickhandwerk, sodaß kaum jemand Lust verspürte, hier seine Perlen leichtfertig wegzuwerfen. Der Wandel dieser Ansicht hat gute und schlechte Folgen gehabt. Gute Folgen: die saubere und gewissenhafte Arbeit am Text nahm immer zu; die Oper erhielt durch den oft berühmten Namen des Textdichters eine neue Gloriole und zog Besucherschichten aus anderen Lagern an; den Komponisten eröffneten sich neue Wege für ihre Musik. So ist der Gedanke des modernen musikalischen Kammerspiels aus literarischen Anregungen geboren. Ja, seit Wagner kam es sogar dazu, daß Textdichtungen Pioniere wurden auf dem Felde der Dichtung selbst: der dichterische Expressionismus hat Musik wie Musiktexte zweifellos zu Vorläufern. Diese Einflußnahme blieb jedoch nicht einseitig: stürmische und radikale Streitfragen der Literatur wurden an Textbüchern exemplifiziert und dem Komponisten vorgeworfen, der an ihnen irregehen oder vorbeimusizieren mußte.

Da die Oper kraft ihrer ins Märchen erhöhten singenden Handlung jeden Text, auch den selbstherrlichsten und „wirklichkeitsnächsten" sich zu beugen versuchte, geschahen tragikomische Unglücksfälle. So löste der „atemraubende" Beginn des 2. Aktes von „Mahagonny" selbst in Berlin stille und auch laute Heiterkeit aus (wiederholt selbst erlebt). Der Zusammenprall eines bewußt kaltschnäuzigen Textes mit Musik, die ihn, einfach als Musik, luftballongleich in die Höhe der Gefühle jagt, beherrscht die ganze Oper „Neues vom Tage", wird aber komischerweise stets als ungewollt komisch empfunden. Bei den meisten anderen nämlich ist es in der Tat so. Auch der umgekehrte Fall, expressionistischer Text mit äußerst gebundener Musik, begegnet. Das hat nichts gemein mit den klassischen Beispielen einer Kontrapunktik zwischen Handlung, Text und Musik wie sie die Menuettszene im ersten Akt des „Don Giovanni", die Barcarole im 2. Aktschluß von „Hoffmanns Erzählungen" und wieder neuestens meisterlich zugespitzt die Mordszene im 1. Aktschluß des „Cardillac" darbieten. Hier ist in Wahrheit kein Bruch, sondern die Grundlinie wird durch ihre Gegenführung insgeheim noch bekräftigt. Aber gegenüber all den literarischen Richtungen vermochte selten ein Musiker die ihm gemäße intuitiv herauszufinden. Als hervorragende Beispiele solcher Kongruenz mögen Rudi Stephans oder Ernst Kreneks Texte gelten, wo ja auch Personalunion besteht. Jedenfalls leuchtet es ein, wenn in diesem Hexenkessel mancher Komponist lieber einen schlicht behelfsmäßigen Text wählte.

Immerhin bleiben solche Fehlerquellen aufs Ganze gesehen unerheblich. Bei der Aufführung kommt es auf Texteinzelheiten, die ja doch praktisch unter den Tisch fallen, nicht so sehr mehr an; die Musik geht darüber hinweg — nur wenn sie es nicht tut, wird der Bruch offenbar. Es ist oft schade, beim Lesen des Textes komplizierte Geistesblitze zu bemerken, die fehl am Ort sind, weil sie verschlungen werden (gilt für

Kabarett- und philosophische Texte gleichermaßen). Schlimm wird es, wenn der Textdichter darauf kommt, zwecks intellektueller Reizwirkung zwischenschichtig zu kombinieren, eine Art Kontrapunktik innerhalb des Textgefüges im Gegensatz zu der vorerwähnten zwischen Handlung, Text und Musik. Die Ausdrucksgrenzen der Musik, gegeben durch die letztliche Einheit ihres Ausdrucks und sein unvernichtbares Gefühlsbetontsein können hier empfindlich verletzt werden. Ein gelungener und ein mißlungener Versuch dieser Art findet sich in der „Bürgschaft". Den tiefen Eindruck der Tanzszene Nr. 23, in der sich ein Gesellschaftstanz zum Totentanz verfärbt, wird kaum jemand vergessen. Auch die Szene auf dem Strom Nr. 9 ist ungeheuer stark angelegt. „Die beiden Männer müssen sich sehen, Aug in Aug". Flußnebel steigt auf und trennt sie. Jetzt aber wird zwischengeschaltet ein Chor: „So will es das Gesetz der Natur: die Sonne des vergangenen Tages hat die unteren Luftschichten und den Boden erwärmt usw., der Wasserdampf der Luft verdichtet sich. So entsteht der Nebel". Hier ist die Gegenführung auf einer Ebene erklügelt, die der Musik unzugänglich bleibt: der große Bogen zerbricht in sich, die Szene sackt ab. Kurz vorher übrigens eine geniale Hörbarmachung eines stummen Vorgangs: der Ruf der Wegelagerer „Hierher Johann Mattes" läßt ihn sich verirren. Kreneks Gletschersprache („Jonny", vgl. auch 5. Bild des „Lebens des Orest") seien hierneben gerühmt. Unnötig zu sagen, daß solche weitgespannten inneren Doppelböden und Surrealismen der Szene nur möglich wurden mit Hilfe einer Musik, die durch Festhalten latenter impressionistischer Klangreize unterhalb scheinklassischer Linienstrenge entsprechend doppelzüngig zu tönen gelernt hatte.

Aber eben hierin liegt auch der Todeskeim für die geschlossene große Bühnenwirkung, den ersehnten Funken. Und Verse wie die oben genannten verschärfen den Konflikt, in dem die Texte untergehen: Durcheinander von krassem Naturalismus und Symbolik, magenumdrehende „zweite" Schlichtheit, magische „Als ob"-Haltung des Geschehens, der parallel übrigens die sogenannte magische Sachlichkeit der Malerei wucherte. Letztlich bedeuteten diese Versuche das Ende der Oper überhaupt, an deren Stelle etwa Mystizismen für Auserwählte frei nach Claudels „Christoph Columbus" aufkamen.

Ein Blick zurück zeigt, daß der Vorwurf der Volksfremdheit, der gegenüber dem modernen Opernstoff und -text oft auf äußerliche Argumente gestützt wird („nicht vaterländisch", „pervers") schon zutiefst begründet ist. Man übersah von Seiten der neuen Oper zu Unrecht einen Vorwurf, dessen Argumente man mit Recht übersehen konnte. Das jetzt Gesagte ist aber hoffentlich geeignet, Nachdenken über Volksnähe und ihr Gegenteil durch Kritik der gebrauchten Kunstmittel anzuregen, weswegen hier ein Eingehen darauf entfallen kann.

4.

Was ist nun zu tun?

Wenn im folgenden davon ausgegangen wird, daß die nationale deutsche Revolution für die nächsten Jahrzehnte den Gang des öffentlichen Lebens bestimmen wird, so gründet sich dies auf der Überzeugung, daß unabhängig von den künstlerischen Neigungen der heute im Vordergrund stehenden Führer und ihrer Berater eine innere, gedankliche und Gefühlsrevolution verläuft, die über Wechselfälle der großen Politik hinaus das Gesicht des zukünftigen deutschen Volkes und in ihm das Gesicht des deutschen Opernpublikums formt. Wie dieses Gesicht geformt aussehen wird, ist aus den

allgemeinen neuen Schlagworten, wenn auch mißverständlich, abzulesen: Volksmusik, nationale Musik, Landschaftsmusik? – daneben begegnen natürlich gerade im ersten Stadium der Revolution Kräfte, die sich bis jetzt verdientermaßen nicht haben durchsetzen können, ferner Reaktionäre reinsten Wassers, die ihre Stunde gekommen glauben. Eine Zeitlang schien es so, als sollten Reaktionäre und Heilbringer die verdutzte nationale Bewegung, die natürlich zunächst Dringenderes zu tun hatte, glatt übertölpeln. Aber die Lage hat bereits begonnen, sich zu klären. Die nationale Bewegung kann auf qualitativen Höchststand in ihrer Kunst nicht verzichten, wenn sie sich nicht selbst ein Armutszeugnis geben will. Mit der Beteuerung, alles ginge mächtig vorwärts, ist aber nichts getan. Bis die nationale Bewegung, die ja den Anspruch auf Totalität erhebt, auf ihrem eigenen Boden musikalische Kräfte großgezüchtet hat, muß sie sich der qualitativ hochstehenden jungen neuen Musik bedienen, will sie auch hier nicht reaktionär, sondern revolutionär wirken.

Es ist zu prüfen, wo dabei in Bezug auf die Oper angeknüpft werden kann und es ist unleugbar, daß in diesem Rahmen Stoff- und Textfragen entscheidende Rollen spielen werden. Denn die Oper ist szenisch, wenn auch kein aktuelles Propagandainstrument, so doch Leiter von Eindrücken und Stimmungen, die zu fördern oder zu hemmen wesentlich ist.

Anknüpfungspunkte in Bezug auf die Stoffwahl dürften nur ausnahmsweise vorliegen. Zunächst steht soviel fest, daß die Umgehung der Stoffwahl durch Überbetonen von Textfabeln in Zukunft aussichtslos sein wird. Für „reine Spiele" hat selbst ein deutsches Publikum in seiner Gesamtheit jetzt keinen Platz mehr. In Operettenhäusern geistert noch manchmal die losere Abart dieses Genre und klappert zum Erstaunen mit ihrem Gebein, dem sogar ein völkisches Fellchen umgetan ist. Es heißt also, durch den Stoff Farbe zu bekennen, und hier droht allerdings widerliche Konjunkturreiterei. Aus dem Mißverständnis der Gleichung: nationaler, völkischer usw. Stoff – „richtiger" Stoff sehe ich schon wilde Tinte spritzen. Als Menetekel sei denen, die nicht alle werden, noch einmal des fast bedauernswerten Schreker „Schmied von Gent" aus dem Grabe zittiert. Diese famose Schwenkung zu Heimat, Volk, Blut und was weiß ich, die, von allem technischen Versagen abgesehen, durch ihren heterogenen Brei von Stoff, Text und Musik übel machte. Und hier war sozusagen noch intellektuelle Unschuld im Spiel, bloß ein früher „Instinkt"! Jetzt aber blinkern Stoffe wie Florian Geyer, Choral von Leuthen, Horst Wessel usw. so knallig auf der Chaussee der Geschäfte, daß sie sich Unberufenen totsicher in Katzendreck verwandeln werden. Wir können es nicht hindern. Wieviel besser wäre da für manchen, der aus dem alten Lager kommt, eine Weile verantwortungsbewußtes Schweigen. Im übrigen hat der Gehalt des Stoffs nichts mit seinem Inhalt zu tun; und in der Tat: das Nationale sollte sich immer von selbst verstehen, ohne besonderer Auszeichnug bedürftig zu sein. Aus der Operngeschichte gibt es genug Beispiele fremdländischer Stoffe, die in deutscher Art und Weise, wahrhaft deutschblütig behandelt worden sind. Der Gehalt des Stoffes, **grob**: seine Tendenz hat im Grunde nur darin zu bestehen, daß er, so wie er dargebracht wird, unverwischbar deutsche Wesenszüge ausstrahlt. Man braucht nicht gleich auf die „Meistersinger" zu verweisen, deren Gestalten Hans Sachs, Stolzing, Pogner, Kothner und Beckmesser wir geradezu unter uns lebend glauben. Nicht immer ist kleinpersönlichen An-

lässen solche Blutnähe erwachsen und die Schöpfung einer heiteren Oper bietet überhaupt stofflich eins der schwersten Probleme. Die neue Musik ist — ehrlich gestanden — an ihm gescheitert. Jetzt aber hat Reichsminister Goebbels mit gutem Grund zunächst die Parole des Heroismus für die Kunst ausgegeben. Die gegenwärtige Lage erfordert Heroismus und im Kern gewaltige Stoffe — nicht quantitativ zu verstehen. Sie erfordert Stoffe, die ohne Berücksichtigung internationaler Schnellgängigkeit ausgesucht worden sind. Ist es nicht sonderbar, daß wir wohl Handwerksopern genug, aber keine Bauernopern haben? (Gott behüte uns vor einem Preisausschreiben!) Wie kommt es, daß unsere Märchenstoffe bisher nur Material für Butzenscheibenromantik abgegeben haben? Sollte es möglich sein, deutsche Eigenschaften der Treue, der Arbeit, des spezifisch deutschen Verhältnisses der Geschlechter zueinander in gültigen Stoffen auch neu zu gestalten?

5.

Wenn zum Schluß noch etwas über den Text der neuen Oper gesagt wird, so ist wieder der Vorbehalt am Platz, daß hier musikalische Einzelarbeit zu bestimmen hat. Es sei darum nur auf weniges verwiesen.

Bekanntlich haben die volkstümlichen Fassungen der alten Operntexte nicht wenig zur Verbreitung der Oper beigetragen. Man braucht nur irgendeinen Zitatenschatz aufzuschlagen, um eine Unzahl geflügelter Knüppelverse vorzufinden, mit denen die Erinnerung an die jeweilige Oper verbunden bleibt. Die Verbreitung dieser Verse ist nachweislich sehr schnell erfolgt. Mit Ausnahme von Ansätzen bei Krenek ist die Textgebarung des deutschen Nachkriegs hier kahl und öde. Schnoddrige Floskeln („jedenfalls läßt sich Angenehmeres denken") können das natürlich nicht ersetzen. Wer wie ich[1]) der Ansicht ist, daß die Oper, wenn sie auf die Dauer nicht nur vegetieren sondern aufblühen soll, auch in der Aufführungspraxis immer mehr auf aktive Mitarbeit von Laiengemeinschaften gestellt werden muß (Festspieloper – Gemeinschaftsoper mit Laienchören an den Angelpunkten), wird verstehen, daß die unmittelbare Verständlichkeit des Textes, auch für die oftgeschmähte und in Wahrheit sehr kräftige „Provinz", absolut im Vordergrund zu stehen hat. Die Befolgung dieser Regel wird übrigens heilsam auf die Stoffwahl zurückwirken. Dazu gehört aber weiter eine unverhaltene offene Dramatik, Schluß mit Relativierung, Objektivierung, Selbstpersiflierung und Mystisierung, die jede Oper entmannt und keinen Funken springen läßt. Mögen immerhin „Feinheiten" wie die obenerwähnten nicht ganz verloren gehen; es ist nötig, hier eine Entziehungskur vorzunehmen. Einen ganzen Abend Gewürz ohne Speise verträgt niemand. Auch den Komponisten wird es wohltun, endlich einmal wieder eine richtige Stretta „schmeißen" zu können, ohne fortwährend durch spiegelfechtende Reflexionen gestört zu werden. Zwar kann dazu der Text nur Hilfsstellung leisten, die Hauptsache (Schaffung zwingender Kadenzen im Bereich des neuen Tonbewußtseins!) bleibt dem Komponisten zu tun übrig. Hier genügt es nicht, dem Volk aufs Maul zu schauen, man muß schon irgendetwas mit ihm gemeinsam haben. Über Musik hinaus.

[1]) Vgl. den Aufsatz in der „Tat": „Deutsche Opernwende" (Maiheft)

Zollgrenzen auch für das Denken?

Alfredo Casella spricht

Aus einem Vortrag, den der von uns hochgeschätzte italienische Komponist auf dem Internationalen Kongreß in Florenz hielt.

Unter allen Künsten ist die Musik ohne Zweifel die, welche die wechselseitigen Beziehungen zwischcn den einzelnen künstlerischen Nationalitäten am stärksten betont, Beziehungen, die längst Formen angenommen haben, dic man geradezu als „Austausch" bezeichnen muß. Dieser ständige Austausch (sowohl von schöpferischen Werten als auch von interpretativen Leistungen) war schon immer – auch zu Zeiten, da die realen Verbindungen von Volk zu Volk, von Land zu Land noch langsam und schwierig funktionierten – ein kostbares Charakteristikum unsrer Kunst und trug fraglos auch zu jener üppigen Entwicklung bei, welche die Musik im vorigen Jahrhundert genommen hat.

Während jedoch bis vorkurzem dieser geistige „Handel" zwischen den verschiedensten Völkern sich auf einer völlig idealen Basis abspielte, deren Umfang und Gestalt einzig und allein vom Wert der Werke und ihrer Interpreten bestimmt wurde, eine interne Bewegung der Musik und der Musiker, der irgendwelche Direktiven aufzuzwingen, wie etwa Einschränkungen oder Kontingente, keiner Regierung oder sonstigen Instanz jemals eingefallen wäre, muß man heute beunruhigende Anzeichen einer wachsenden Neigung zum musikalischen Protektionismus in mehreren Ländern feststellen. Wir haben es, etwa vor Jahresfrist, bereits erlebt, daß die englische Rundfunkgesellschaft die Zahl der ausländischen Interpreten eingeschränkt, ja, daß sie versucht hat, diese beinah gänzlich von ihren Sendungen auszuschalten. Eine ähnliche Bewegung findet man jetzt im deutschen Rundfunk. Aber man geht noch weiter: diese protektionistische Mentalität, die ursprünglich auf das Gebiet der Interpreten beschränkt war, strebt heute darnach, auch die Bezirke des Schaffens zu erobern, wobei sie alarmierende Zwangsmaßnahmen gegen ausländische Musik anzuwenden gedenkt, zum Nutzen der eigenen Nationalkunst. Es muß erkannt werden, daß der stark nationalistische Zug, der heute einen großen Teil der europäischen Politik beherrscht, wenn er falsch verstanden und von daran interessierten Leuten absichtlich mißbraucht wird, die schwersten Schädigungen für eine Kunst mit sich bringen kann, zu deren Lebensbedingungen stets die Weite des Horizonts und die Vielfalt fruchtbarerer Beziehungen unter den Völkern, den großen wie den kleinen, gehört hat.

Der Protektionismus, der die Welt bereits an den Rand des wirtschaftlichen Ruins geführt hat, erscheint noch viel sinnloser auf der Domäne des Geistes. Zu versuchen, dem menschlichen Denken Zollgrenzen aufzuerlegen, und insbesondere der Musik, die ihrem innersten und eigentlichsten Wesen nach von allen geistigen Manifestationen die internationalste ist, das ist wirklich eine absurde Idee. Wir müssen aber sogleich hinzufügen, daß diese beklagenswerte Idee niemals ausgesprochen oder gar verteidigt worden ist von jenen großen Geistern, die zwar in jedem Land die nationale Kunst verehren, die aber andrerseits dank ihrer intellektuellen Statur auch zu jener erwählten Geisterschar gehören, denen die ganze Welt Bewunderung und Verehrung zollt. Die zahlreichen Kämpfe, die in letzter Zeit und in mehreren Ländern geführt worden sind, mit dem Ziel, die Regierung zum Erlaß dieser protektionistischen Zwangsmaßnahmen

zu veranlassen, von denen wir sprachen, diese Kämpfe wurden tatsächlich immer geführt von durchgefallenen Komponisten oder mittelmäßigen Interpreten, die hofften, wenn sie zu einer Absperrung der Grenzen für fremde Musiken und Musiker rieten, auf solche Weise zu einem Ruhm zu gelangen, der ihnen von Natur aus wegen Talentmangels verweigert ist. Eine wahrhaft unwürdige und erbärmliche Illusion, die aber in den letzten Jahren allenthalben schlimme Mißgriffe bei manchen Regierungen und bei Konzert- oder Operngesellschaften verursacht hat, Mißgriffe, deren Fortsetzung und Ausdehnung schließlich zum Ruin der Musik führen müßte.

Ich glaube indessen, daß es, wenn man sich mit dem hier angedeuteten Problem auseinandersetzen will, nötig ist, zwei Formen des Protektionismus zu unterscheiden. Erstens jenen staatlichen, der natürlich eine interne Angelegenheit jeder einzelnen Regierung ist und dem gegenüber eine ausländische Stimme nichts anderes tun kann, als auf möglichst zweckdienliche Weise die Ernsthaftigkeit der Sachlage und die gefährlichen Folgen derartiger Verfügungen darzulegen. Die andere Art von Protektionismus ist der, den die privaten Gesellschaften betreiben, und hier ist es natürlich leichter, etwas zu unternehmen, ohne die nationale Würde und die äußere Form zu verletzen.

Italien, das bisher bezüglich des musikalischen Austauschs viel Verständnis bewiesen hat (ausgenommen vielleicht die Oper, die man in höherem Maße dem ausländischen zeitgenössischen Schaffen zugänglich machen sollte), Italien hat ausländischer Musik und fremden Interpreten gegenüber immer die weitestgehende Gastfreundschaft bezeugt und fährt auch fort, dies zu tun.

Unser Land hat sich hinsichtlich des musikalischen Protektionismus nur einen einzigen kleinen Irrtum vorzuwerfen: ich spreche von dem berühmten Fedele-Gesetz, das einige Jahre zurückliegt. Dieses Gesetz, das ursprünglich nur die leichte Musik betraf, deren „Einfuhr“ auf 50% in den Programmen begrenzt werden sollte, wurde hernach von einigen übereifrigen Präfekten und Bürgermeistern so ausgelegt, als ob es auch die ernste, die Kunstmusik umfassen sollte. Daraus entstand dann im Ausland die Meinung, daß alle fremdländische Musik von den italienischen Programmen von Gesetz wegen verbannt wäre. Dies Gesetz blieb nur wenige Monate in Gültigkeit, und ich rechne es mir zur Ehre an, daß es mir gelang, bei dem nachfolgenden Minister Belluzzo die Außerkraftsetzung dieser Bestimmung zu erreichen. Aber diese wenigen Monate hatten genügt, um überall im Ausland einen ganzen Feldzug von Lügen und Mißtrauen über den wahren Verhalt dieser Angelegenheit zu entfesseln. Von dem Schaden, der Italien aus diesem an sich nicht sehr bedeutungsvollen Vorfall erwachsen ist, können wir für die Zukunft lernen, um zu vermeiden, daß sich ähnliche Irrtümer bei uns wiederholen, aber auch, daß sie bei anderen Nationen Fuß fassen. Wie gesagt: der Protektionismus ist in Sachen der Musik eine glatte Absurdität und muß mit allen Kräften bekämpft werden. Die einzige Form gesetzlicher Abwehr, die gegenüber dem Ausland gestattet sein darf, ist jene, die aus den Orchestern ausländische Musiker fernzuhalten sucht. Mindestens solange, als die momentane Weltlage anhält, ist es notwendig, daß der Staat und die Stadtverwaltungen die Interessen aller einheimischen Arbeiter zu schützen sich bemühen, zu denen ja auch die Orchestermusiker gehören. Diese eine Kategorie von Musikern ausgenommen, muß jedoch sogleich gesagt werden, daß jeder andere Versuch, die Einfuhr fremder Musik oder ausländischer Musiker zu

behindern, unweigerlich Repressalien auf seiten der anderen Staaten zur Folge haben wird, wodurch früher oder später eine völlige Lähmung der Musik heraufbeschworen werden müßte.

Manchem mögen diese meine Worte gar zu pessimistisch scheinen. Ich glaube jedoch, daß angesichts der Größe der Gefahr, die ich heute dieser illustren Versammlung darzustellen unternommen habe, kein Wort zu deutlich, kein Ausdruck übertrieben sein kann. (Deutsche Übertragung von H. G.)

Ausschnitte

Aus der Rede des Ministerpräsidenten Göring im Preußischen Landtag am 18. Mai 1933.

Die Staatsregierung wird dafür sorgen, daß auf den verschiedenen Kunstgebieten die Gesundung organisch sich weiter durchsetzen kann. Diese Entwicklung darf aber nicht gestört werden durch ungeschickte, wenn auch gut gemeinte Eingriffe Außenstehender. Es darf nicht vergessen werden, daß die Kunst nur durch Künstler ausgeübt werden kann. Zwar wäre es möglich, aus einem hervorragenden Künstler einen braven Nationalsozialisten zu machen, unmöglich ist es aber, aus einem braven Nationalsozialisten ohne weiteres einen hervorragenden Künstler zu machen.



Einige Sätze aus einem Aufsatz von Bruno E. Werner „Der Aufstieg der Kunst“ aus der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“. Sie gelten auch für die Musiker. Man darf in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, daß gerade die junge Musikergeneration den Zwiespalt zwischen Kunst und Volk, den uns das 19. Jahrhundert hinterließ, erkannt und von sich aus Wege zu seiner Überwindung gesucht hat, und daß es ebenfalls diese Generation war, die wieder zu den Urkräften der deutschen Musik, zum Volkslied und zur alten Polyphonie zurückfand.

Wenn auch diese Verwirrung in der Kunst im Augenblick manchen größer scheinen mag als vorher, so behaupten wir doch, daß sie ihren Höhepunkt überschritten hat. Die Klärung wird nun erfolgen, und es liegt hinreichend Grund vor, anzunehmen, daß die führenden Männer des neuen Deutschlands wissen, welche Aufgaben hier der totale Staat zu lösen hat: nämlich der Kunst auch von sich aus etwas von seinem revolutionären Schwung mitzuteilen; sie in Verbindung mit der Volksgemeinschaft zu setzen und an Stelle der früheren Dynastien, an Stelle des sammelnden Großbürgertums zu treten, — als ein Förderer und Mäzen.

Kein Raubbau mit dem Geistigen!

Eines der ersten Zeichen dafür, ist neben den Reden der Minister Dr. Goebbels und Rust die Tat des Reichsministers und preußischen Ministerpräsidenten Göring, mit der er schädigende Eingriffe untergeordneter Stellen in das künstlerische und kulturelle Leben verhindert hat.

Alle Künstler blicken heute auf diesen willensstarken Mann, der mit diesem einen Schritt mehr Zeugnis seiner Liebe für die Kunst abgelegt hat, als es andere Minister in Jahren getan haben. Göring, der von jeher eine warmherzige Beziehung zur bildenden Kunst hat, ist der Mann, der es verhindern muß und wird, daß die Kunst zum Spielball verständnisloser Mittelmäßigkeit herabsinkt.

Wir haben es in den vergangenen Wochen, während die regierenden Persönlichkeiten mit dem politischen und moralischen Aufbau des neuen Reichs beschäftigt waren, erlebt, daß in den Bezirken der Kunst Maßregeln von untergeordneten Stellen vorgenommen sind, die sicher nicht immer im Sinne Adolf Hitlers und der führenden Männer des neuen Reiches waren. Es wird jedoch niemandem gelingen, die nationale Revolution zu kompromittieren. Durch Görings Schritt wird verhindert und in Preußen wieder gutgemacht werden, was Voreilige aus Unkenntnis begingen.

Der Ministerpräsident Göring und der Kultusminister Rust sind die besten Bürgen dafür, daß die führenden deutschen Maler, Bildhauer und Architekten als die künstlerischen Repräsentanten des neuen Staates herausgestellt werden. Wenn viele unter ihnen bisher abseits standen, so geschah es nicht aus ihrer politischen Haltung heraus, sondern weil man sie nicht wollte. Diese Künstler warten auf den Ruf, der es ihnen erlaubt, am neuen Deutschland mitzuarbeiten, im Dienste der Weltgeltung des Reichs.



Aus einem Aufsatz der Frankfurter Zeitung (7. Mai) „Braucht man sie nicht?“ Was hier gesagt wird, trifft auch für manchen Musiker zu, dessen für den künstlerischen Aufbau wertvolle Kräfte im Augenblick ungenützt sind.

Ein so ungeheuer großer Apparat, wie ihn das neue Regime aufstellt und beherrschen will, um den Staat in seinem Sinne zu leiten, muß – erst recht wegen der kurzen Zeit, die seit dem Umsturz vergangen ist – sich natürlich mancher Menschen bedienen, die zwar die nötige Energie und ein sicheres Gefühl für die politische Grundrichtung haben, die aber weder die Erfahrung noch die Kapazität haben können, die nötig wäre, um in alle Verhältnisse erfolgreich einzugreifen, die in einem so überaus komplizierten, durchdachten und mit Sachproblemen überladenen Organismus wie dem öffentlichen Leben unseres Volkes gegeben sind. Welch eine riesige Summe geistiger und fachmännischer Arbeit ist nötig, um dieses deutsche Leben nicht bloß äußerlich zu kommandieren, sondern um es im höchsten Sinne reformatorisch zu durchdringen! Das Geistige aber ist in Deutschland heute nicht so dicht gesät, daß man Raubbau damit treiben könnte. Die Zahl derer, die etwas wissen und können, die eine unserer kulturellen Vergangenheit würdige Bildung besitzen, ist nicht so groß, als daß man auf allzuviele davon verzichten könnte. Manche Intellektuelle mögen – vom Standpunkt der NSDAP – den

berechtigten Einwand gegen sich haben, daß ihre politische Energie nicht im richtigen Verhältnis zu ihrer Bildung steht, oder daß ihnen überhaupt die politische Verwendungsfähigkeit im neuen Staat fehlt. Gegen andere mag sich einwenden lassen, daß ihr Fachwissen ihre Nerven stumpf gemacht hat gegenüber dem Atmosphärischen des neu zu erweckenden nationalen Lebens. Auch Einwände anderer Art werden erhoben, beispielsweise, daß sie Juden seien, was manchen von ihnen möglicherweise längst aus ihrem Bewußtsein entschwunden war.

Gerade die geistigen Menschen, die künstlerischen, die wissenschaftlichen Naturen, gehören in der Regel nicht zu den ältesten Mitgliedern der NSDAP. Sie haben zum Teil überhaupt kein allzu großes Interesse mehr an den Vorgängen gehabt, die sich im politischen Raum abspielten. Man kann ja wohl auch nicht sagen, daß die Tonart der um den Zugang zur Macht kämpfenden Parteien in den letzten Jahren gerade für kultivierte Menschen besonders anziehend gewesen sei. All dies und manches andere sollte man nicht vergessen, wenn nun mit Macht gesäubert und ausgefegt wird, vor allem nicht dies: daß es sich auf dem weiten Feld des Kulturellen um Dinge handelt, denen Übereilung und derber Zugriff sehr wenig bekömmlich ist – und um Menschen, die sich dann am freiesten, am schönsten und sicher auch geistig am zuverlässigsten entfalten, wenn man ihnen Zeit und Ruhe gönnt, um sich selbst mit der Umwelt, mit dem Staat und mit den politischen Konsequenzen unserer Tage auseinanderzusetzen.

Wo immer Massenbewegungen in Gang geraten, haben geistige Menschen (man wird dieses Wort nicht mißverstehen) einen schweren Stand. Sie hatten ihn in der Zeit der parlamentarischen Demokratie, sie haben ihn erst recht in der Epoche der demokratischen Diktatur. Wir haben nicht einen Diktator, sagte kürzlich Herr Hitler, sondern Zehntausende von Diktatoren. Daß die „erregten Volksmassen" auch bei diesem vom Volk getragenen diktatorischen System eine große Rolle spielen, ist ebenso bekannt. Geistig und geistesfrei sind die Massen noch nie gewesen, viel eher sind sie tyrannisch, noch häufiger neigen sie zur Zügellosigkeit. Den geistigen Menschen im politischen Millionensystem einen gebührenden Platz einzuräumen, ist der parlamentarischen Demokratie nur unvollkommen gelungen. Das Parteibonzentum, die „Maschine" beherrschte den Teil des politischen Spielfelds, der nicht von den Massen besetzt war. Es wäre eine der schönsten Aufgaben des neuen Regimes, den Trägern der geistesfreien deutschen Tradition im neuen Staate einen würdigeren Platz einzuräumen, als sie ihn bisher innehatten. Im revolutionären Anfangsstudium mag dies sehr schwer, vielleicht unmöglich sein, aber viel Zeit darf nicht verstreichen. Man braucht die Charaktere, man braucht die geistigen Menschen, man braucht die wissenschaftlichen und künstlerischen Naturen, man braucht die Fachleute, man braucht sie, man braucht sie alle, wenn sie auch zuweilen unbequem sein mögen. (Sind nicht auch die Massen zuweilen recht unbequem?) Man braucht sie und ihre geistige Unabhängigkeit erst recht in einem Staat, der einen sehr ausgeprägten politischen Eigenwillen hat. Man braucht sie vielleicht weniger um der Gegenwart als um der Zukunft willen. Diese Zukunft mag manches schwere Rätsel stellen, bei denen man vielleicht manche Menschen nötig haben wird, die einem heute entbehrlich vorkommen!

Blick in Zeitschriften

Die Musik (Berlin) Mai (Brahmsheft).

Karl Kobald: *Brahms und Wien.*

Karl Geiringer: *Brahms als Musikhistoriker.* Brahms hing an der Vergangenheit der Tonkunst mit einer inbrünstigen Liebe, die bei einem schaffenden Künstler gewiss nichts Alltägliches ist. Denn der schöpferisch tätige Geist strebt gemeiniglich danach, sich von seinen Unterlagen allmählich abzulösen. Brahms' künstlerische Persönlichkeit aber war in der älteren Zeit so völlig verwurzelt, dass für ihn die Beschäftigung mit der Musik früherer Jahrhunderte eine innere Notwendigkeit bedeutete. Für den Meister, der die alten Formen mit neuem Geist erfüllte, der die ehrwürdige Gattung der a cappella-Motette neu aufleben liess und dessen letzte Kompositionen noch Choralvorspiele waren, für ihn besass die Vergangenheit nicht bloss ein antiquarisches, sondern ein durchaus lebendiges Interesse. Dann aber nötigte ein angeborener Sinn für geistige Reinlichkeit und Klarheit den Komponisten zu seinen unermüdlichen Verbesserungsarbeiten.

Friedrich Baser: *Brahms und die Oper.*

Anbruch (Wien) April/Mai.

Paul Bekker: *Brahms.* / André Gide: *Notizen über Chopin.*

Zeitschrift für Musik (Regensburg) Mai.

Walter Krug: *Brahms unter den Jungen.*

Gustav Bosse: *Führerverantwortlichkeit und Revolution der Straße?*

Zeitschrift für Musikwissenschaft (Leipzig) April.

Siegfried Anheisser: *Die unbekannte Urfassung von Mozarts Figaro.* Meine langjährige Beschäftigung mit dem Werk . . . hat mir die Ueberzeugung gegeben, dass die Berliner Handschrift nicht die Urschrift des Figaro ist. Von dieser haben wir leider lediglich eine Abschrift, und zwar nur des ersten und zweiten Autzugs; sie gehört der fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen.

Die Singgemeinde (Kassel) April/Mai.

Guido Waldmann: *Die deutschen Kolonisten und ihr Lied.* Karl Görischk: *Wie steht es um die Musikpflege in der Grundschule?*

Zeitschrift für Schulmusik (Berlin) Heft 5.

An die Gegner Professor Jödes, wenn sie die Wahrheit hören wollen; eine offene Erklärung des Verlags Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Hans Joachim Moser: *Die Schulmusik im neuen Deutschland.*

Bekennt sich aber der neue deutsche Staat dazu, dass das Kunstwerk Heinrich Schützens, Bachs und Händels, Mozarts und Beethovens, Schuberts, Wagners und Brahmsens mit dem deutschen Seelenleben und der deutschen Gefühlsbildung unlöslich verknüpft sei, dann ergreife er auch ehrlich die Konsequenzen und gebe uns für den Fachlehrer die nötige Stundenzahl. Kein Schüler soll mit mehr als zwei Wochenstunden Musik als obligatorisch „belastet" werden, die je nach Stufe und Begabung in der Klasse und im Chor oder Orchester abzuhalten sind. Aber statt 7 gebe man dem Musiklehrer in einer einfachen Vollanstalt 16—18 Wochenstunden, in einer Doppelanstalt lege man 9 weitere hinzu, damit wenigstens *eine* Klassenstunde Musik auch in den Jahren der Mutation ohne die bisherigen, sinn- und zwecklosen Klassenkombinationen durchgeführt werden kann. Dann erst können wir dem Staat voll garantieren, dass der Musikunterricht in der Schule sich für ihn im Sinne einer deutschen Wesensvertiefung ergiebig gestalten lässt. Unter solchen neuen Bedingungen, bei so gewonnener Existenzfähigkeit vermag die Schulmusik dem Staat und der Jugend wirklich dasjenige zu bieten, was als Lebensbereicherung ernstlich zu buchen ist.

Der Scheinwerfer (Essen) April.

Adolf Raskin: *Musikalische Volksgemeinschaft?* Praktische Vorschläge zur Reorganisation des kommunalen Musiklebens.

Die Literarische Welt (Berlin) 5. Mai (Nummer 18).

Herbert Connor: *Brahms und diese Zeit.* Eine Zeit, die das Wort von der „konservativen Revolution" geprägt hat, sollte sich wie keine andere an geschichtliche Gegebenheiten erinnern. Es wäre absurd, heute Wagner zum Nationalheros der deutschen Musik ausrufen zu wollen. Die Musik von Brahms ist vielmal deutscher, vielmal volkshafter. Sie ist auch in ganz grossem, umfassendem Sinne, vielmal moderner. Denn sie bildet in Wahrheit die Brücke zwischen dem zeitgenössischen Schaffen und der vorbachischen Musik. Der Neoklassizismus unserer Zeit führt über Reger und Brahms mitten in das 16. und 17. Jahrhundert hinein. Zum Tristan oder zum Parsifal gibt es dagegen für die junge Komponistengeneration überhaupt keinen Weg, es sei denn den respektvoller Bewunderung.

Schweizerische Musikzeitung (Zürich) Mai.

Edgar Refardt: *Brahms in der Schweiz.*

Hans Ehinger: *Beethoven und Friedrich Rochlitz.*

Deutsche Tonkünstler-Zeitung (Mainz) Heft 5.

Arnold Ebel: *Der Reichsverband in der deutschen Aufbauarbeit.* Und endlich muss im neuen Deutschland ein Traum der deutschen Künstler sich erfüllen: Die Künstlerkammer, die Musikerkammer! Von allen führenden Geistern des deutschen Musiklebens ist der Gedanke einer Stände-

vertretung in einer „Musikerkammer“ aufgestellt, in eingehenden Schriftsätzen ist die Idee begründet und ihre Durchführung aufgezeigt, in Kongressen, Tagungen und Sitzungen ist sie jahraus-jahrein diskutiert: vergebens. Der alte Staat hatte zu einer Selbstverwaltung der deutschen Künstlerschaft kein Zutrauen. Jetzt hat die nationale Regierung diese wichtige Frage auf ihr Programm gesetzt. Der RDTM, nach dem „Allgemeinen deutschen Musikverein“ einer der eifrigsten Förderer des Gedankens, wird seine Organisation für den Aufbau einer Musikerkammer freudig zur Verfügung stellen.

Die Neue Rundschau (Berlin) Mai

H. H. Stuckenschmidt: *Erhaltung der Qualität.* Das künstlerische Denken dient ja nicht nur im Sinne des l'art pour l'art seiner eigenen Hochzüchtung und zunehmenden Vollendung es schafft vielmehr tatsächlich eine so allgemeine Erhöhung aller intellektuellen und, was bedeutender ist, aller moralischen Kräfte, wie keine andere Disziplin, ausgenommen die der grossen Religionen . . . Man kann in diesem Sinne von einer absoluten Nützlichkeit der Kunst sprechen, da ihre Erziehung den Geist zur Lösung schwerster Aufgaben fähig macht und ihn lehrt synthetisch zu denken, was zu den unerlässlichen Vorbedingungen aller schöpferischen Tätigkeit gehört . . . Es ist nötig, sich diese Eigenschaften der Kunst und diese Folgen einer musikalischen Erziehung besonders klar zu machen in einer Zeit, die dazu neigt, alle Werte auf ihre unmittelbare Nutzbarkeit zu untersuchen. Aus einer solchen Perspektive ergeben sich Fehlurteile von höchster Tragweite und ungeheurer Wirkung. Wir stellen ihr als fruchtbare Gewissheit die Erkenntnis entgegen, dass der Denkstil der nächsten Menschheitsepoche sich bewusst an der unzerstörbaren Welt der Formen orientieren wird.

Zweifellos gibt es kein anderes Mittel, die verpflichtende Kraft und den realen Wert der künstlerischen Formen zu erhärten, als die Praxis eines verantwortungsvollen Konservativismus. Denn überall, wo höchste Qualität sich bewährt hat, gewinnt sie gegen alle geistfeindlichen Mächte eine wesenseigene aggressive Kraft. Man muss sich dieser Kraft bedienen, indem man die Werke erhält, der sie entstrahlt . . .

In der Tat gibt es für den Deutschen nur ein Gebiet, das ohne Unterschied des Standes und der Generation im einzelnen den Formensinn zu erhalten vermocht hat: die Musik. Die ungleich grössere Sympathie, die man, verglichen mit jenem Goethe, hierzulande den Erscheinungen Schuberts oder Beethovens entgegenbringt, ist Symbol für die Stellung der Musik in der Hierarchie des deutschen Kulturbewusstseins. Sie ist überdies die einzige Kunst, die rein durch die Wirkung ihres Formenwerts Gemeinschaft zu bilden vermag, und zwar Gemeinschaft, die weit über die Bindung eines ästhetischen Vereins hinausgeht.

Musical Times (London) Mai

Londoner Konzerte: Hindemiths *„Das Unaufhörliche“.*

Ich stelle die kühne Behauptung auf, dass dies zweifellos die beste Aufführung war, die ich von einem schwierigen modernen Werk je gehört habe. Unter Sir Henry Woods Taktstock hörte sich die verwickelte Partitur so leicht und so einfach an wie ein ganz vertrautes Stück . . . Dem Publikum gefiel diese Musik besser als der Kritik: und ich muss in diesem Fall dem Publikum recht geben, obwohl sich auf der Gegenseite so verschiedenartige Autoritäten wie Mr. Lambert und Mr. Capell befinden. Rein musikalisch zeigt dieses Werk den höchsten Grad der Vollendung, den Hindemith bisher erreicht hat. Es verrät eine Bemeisterung des eigenen Idioms, die manche unter uns lange vergeblich bei diesem Meister gesucht haben. Er hat jetzt seine Sprache gefunden — oder, besser gesagt, geschmiedet. Sie ist streng, vielseitig und schön. Das Werk leidet unter der Verwickeltheit seines Stimmgewebes — weniger zwar als in früheren Fällen, und an manchen Stellen ist das kompositorische Gewebe sogar ganz einfach, aber man findet noch immer zu viele wirkungslose kontrapunktische Linien. Aber sie werden überdeckt von lebendiger Farbigkeit. Man konnte Klagen darüber hören, das Werk habe keinen „Charme“ — aber ist das nicht so, als wollte man Hindenburg vorwerfen, er habe im Krieg keine Manieren gehabt? Lasst uns charmant sein, wo es angebracht ist, aber nicht auf Kosten anderer Qualitäten. Was mich betrifft, so finde ich einen ganz neuen Charme in den positiven Werten dieses Werkes, nicht zuletzt in der Freiheit, in der Unmittelbarkeit seiner Ausdrucksweise.

Ich kann nicht entscheiden, inwieweit die geringe Qualität von Gottfried Benns Libretto den Wert des Werkes beeinträchtigt. Nicht immer hat ein schlechter Text einer guten Musik geschadet. Aber hier hat der Text fraglos die Musik behindert. Vage und nebulose Vorstellungen auf der Linie Nietzsches, mit der Technik von Whitman und dem Pessimismus von Hardy, sind aneinandergereiht in jener rhapsodischen Art, von der ich glaubte, sie sei längst ausser Kurs gesetzt.

Man wird das Leben dieses Werkes mit Interesse verfolgen: es hat das Zeug zu einem der stärksten Werke dieser Epoche.

Brahms: *Die Orchestermusik / Der Liederkomponist / Die kleineren Chorwerke / Das Klavierquintett op. 34 / Kurzer biographischer Abriss.*

The Sackbut (London) April

Hermon Ould: *Die Generation der weichen Kniee.*

Leigh Henry: *Amerikanischer und englischer Rundfunk.*

In Amerika befinden sich die Rundfunkrechte in den Händen von grossen, offiziell zugelassenen Gesellschaften, die den Rundfunk

kommerziell ausbeuten. Wie man drüben sagt: „sie verkaufen Wellenzeit". Diese Zeit wird gekauft von grossen Geschäftsunternehmen, die das Mikrophon bloss als Instrument zur Anpreisung ihrer Waren benützen wollen. So wird das Funkprogramm Amerikas in der Hauptsache von geschäftlichen Interessen bestimmt.

. . . Ein fundamentaler Fehler, auf beiden Seiten des Ozeans, war es bei der Einrichtung des Funkwesens, dass man die Engagements von Künstlern Männern übergab, die — so ausgezeichnet sie als Theater- oder Konzert-Manager sein mögen — nicht die leiseste Vorstellung davon haben, welche Anforderungen das Mikrophon heute stellt.

. . . Diese Manager brachten Bühnendarsteller und Konzertsänger vor das Mikrophon und liessen sie ihre „Nummern" absolvieren, genau wie sie es auf der Bühne oder auf dem Podium getan hatten. Und sie erwarteten, dass sie auf diese Weise die gleichen Erfolge haben würden wie zuvor. Natürlich war das nicht der Fall. Das Mikrophon ist ein völlig neues Medium, das eigene künstlerische Formen erfordert. Manche Künstler, hervorragend auf der Bühne oder im Konzert, vermögen sich nicht überzeugend auf die Wellen zu übertragen.

Was das Mikrophon braucht, ist das, was man in Amerika „Radio-Dramaturgie" genannt hat.

The Chesterian (London) Mai/Juni

Terpander: *Ursprung und Wachstum des modernen Hörens.*

. . . Literarische Assoziationen und die Literatur selber drangen in das Reich Euterpes ein, die eine lange Zeit ihrer nachwagnerischen Karriere damit zubrachte, die prägnantesten Harmonien für die Schilderung eines Teelöffels ausfindig zu machen . . .

Dem Ausbruch Wagners und der Errichtung eines gleitenden Chromatismus folgte Debussys feinfühlige Ausbeutung des Ganz-Tonsystems und später die Atonalität, welche die logische Folge dieser beiden war. Die Auswahl unsrer musikalischen Nahrung ist nahezu unbegrenzt geworden. Heutzutage umfasst das „Menu" Religion und Theorie, Metaphysik, Ethik und Erotik. Also sprach Zarathustra! . . . Und heute noch, wenngleich der Neoklassizismus sich überall sehr rebellisch gebärdet, ist das moderne Hören eingefangen in die Fesseln einer literarischen und deskriptiven Musik, die zuletzt ihrer Vollkommenheit noch den Impressionismus hinzugefügt hat. Der Kult des musikalischen Subjektivismus ist meisterhaft dargestellt und unbewusst ironisiert in Huxleys „Kontrapunkt des Lebens", wo das Streichquartett op. 132 in den Mittelpunkt eines abstrusen metaphysischen Wirbelsturmes gestellt ist. Es ist hier nicht der Ort, die Verdienste und die Nachteile der psychologischen Elemente zu untersuchen die unter dem Deckmantel einer kühneren Harmonik in die Musik eingedrungen sind. Es genügt festzustellen, dass man — was nur eine unvermeidliche Folge von Beethovens dramatischer Sinfonik und von Wagners sinfonischer Dramatik war — dahin gelangt war, die absoluten musikalischen Werte zu missachten. Aber ebenso unvermeidlich war es, dass die weichen Konturen und die gefühlvollen. herbstlichen Stimmungen der romantischen Periode einer neuen Zeit weichen mussten. Diese neue Zeit spiegelt sich nicht wieder in der Musik Schönbergs, die dem Anschein nach so ganz zerebral wirkt, die aber in Wahrheit ihre Wurzeln so tief im romantischen Erdreich hat wie nur irgend ein Werk von Scriabin . . . Die Orchestervariationen verbergen ihren Herzschlag unter der Maske des Akademischen, aber vom eigentlichen Wesen und von der wahren Funktion der Musik sind sie ebensoweit entfernt wie etwa die Domestica . . .

Die leidenschaftliche Beliebtheit, deren Bach sich heute erfreut, darf man nicht einem tieferen Verständnis seiner Architektur zuschreiben . . . Das heutige Hören lauscht nicht auf den wirklichen Bach, sondern auf eine Uebersetzung seiner Musik in die Terminologie der impressionistischen Psyche. Manchmal wird diese Uebersetzung geradezu eine Transkription, mit all dem Glanz des modernen Orchesterkolorits. Dem modernen Hören erscheint Bach wie eine nachträgliche Reflektion Beethovenscher Rhetorik und seines Weltschmerzes. Daraus erklärt sich die Popularität Bachs, die ihren Ausgang von der geistigen Grösse Mendelssohns genommen hat, und sie verharrt noch heute in der besten Mendelssohnschen Tradition.

Musica d'Oggi (Mailand) April.

F. Fontana: *Giacomo Puccini* — geschildert von seinem ersten Librettisten.

Menestrel (Paris) 21. April.

A. Machabey: *Die musikalische Propaganda.*

Im Jahre 1932 schrieb dieser Autor (Hindemith) . . . unter dem Titel „Plöner Musiktag" eine Serie von kurzen, in vier Gruppen zusammengefassten Stücken, deren Anblick einen Leser, der nicht wüsste, worum es sich handelt, zuerst heftig erstaunen würde. Die Partitur ist, zum grössten Teil, auf zwei, drei oder vier Systeme geschrieben, mit neutralen Angaben, wie: hohe Stimmen, Mittelstimmen, Bässe, oder: Instrumente, oder auch: Klarinette mit Streichorchester. Eine Gebrauchsanweisung, die der Partitur beigegeben ist, löst uns das Rätsel . . .

Natürlich werden die Skeptiker lächeln angesichts dieser naiven Begeisterung für die Kunst des Orpheus. Es fällt uns auch garnicht ein, diese Idee nun als Musterbeispiel hinstellen zu wollen.

„Das kommt daher, dass die Deutschen eben Musiker sind" — wird man sagen. Aber da

vergisst man, in wie vielen französischen Städten es eine Musikschule oder einen Gesangsverein gibt, die unablässig ihre Chöre von Grétry oder Rameau singen; so viele Menschen, die sich vielleicht gern einmal um einen berühmten Meister versammeln würden, der aus dem Zug stiege und aus seiner Tasche die Partitur zum „Musiktag für die liebe Stadt Soundso" zöge.

Und das alles zeigt uns — ganz abgesehen von der Frage der Methode — dass die französischen Propaganda-Organe noch grosse Anstrengungen werden machen müssen, bevor sie Resultate erreichen, die man jenseits des Rheins mit sehr einfachen und direkten Mitteln erreicht.

28. April und 5. Mai.
Robert Auterive: *Karl Loewe, Meister der Ballade.*

Dissonance (Genf) April.
Ein Neger-Symphoniker.
Bayreuth — gesehen von Bernhard Shaw.

Orpheus (Mailand) April.
Enzo Paci: *Problem der Jugend.*

Besprechungen

Ferruccio Busoni

a biography by Edward I. Dent.
London, Oxford University Press, Humphrei Milford

Die englische Biographie des italienisch-deutschen Meisters ist alles andere als ein Resultat trockener Untersuchung. Wer Analysen des Busonischen Schaffens darin sucht, wird enttäuscht werden. Merkwürdig genug: dies Buch eines Wissenschaftlers gleicht einer Sammlung von Anekdoten, Briefzitaten und persönlichen Erinnerungen. Dents besondere Kunst aber ist es, in der Schilderung kleiner Äußerlichkeiten, kurioser Lebensfakten unversehens das Bild des Mannes Busoni aus dem Nichts zu zaubern. Wer ihn gekannt hat, wird bei der Lektüre tausendfach in der Erinnerung bestätigt werden. Sein Sarkasmus, seine überlegene Geistigkeit, sein Witz, der Allzumenschliches mit klassischer Anmut zu glossieren verstand, vor allem aber die zauberhafte Doppelbödigkeit seines Wesens, das in den Banalitäten des Alltags die ewigen Zusammenhänge erkannte, und dessen ritterlichste Eigenschaft es war, auch dem scheinbar Untergeordneten seinen Respekt nicht zu versagen, – dies ganze Bild ist mit tausend feinen Strichen hier festgehalten.

Busoni war unter den schöpferischen Musikern der neueren Zeit der einzige (abgesehen von d'Albert), dessen geistiger Erlebnisradius von einer triumphalen äußeren Karriere ergänzt wurde. Mit 7½ Jahren beginnt er seine Virtuosenlaufbahn, die ihm früh die höchsten Ehren einträgt. In der Schilderung erster Begegnungen von europäischem Rang eröffnet sich der Blick auf eine Epoche. Der junge Pianist ist der Zeitgenosse des alten Liszt, den er 1877 zu Beethovens 50. Todestag in Wien das Es dur-Konzert spielen hört, der den Knaben empfängt und anhört. Er wird von Brahms beachtet und an Reinecke empfohlen. Hanslick sitzt in seinen Konzerten.

Der letzte große Virtuose vom Schlag der Paganini, Liszt und Rubinstein, das ist der magische Eindruck, der von Busonis Laufbahn ausgeht. Ob er fünfzehnjährig die Mitgliedschaft der Bologneser Philharmonischen Akademie erspielt, dreißigjährig im Weimarer Tempelherrenhaus als Erbe Liszts eine Schar junger Musiker um sich versammelt, vierzigjährig erklärt, er müsse neu anfangen, Klavier zu lernen, oder fünfzigjährig in Berlin zum Mentor der modernen Komponisten wird, es ist stets das gleiche Bild einer Künstlernatur, die aller uns geläufigen Maße zu spotten scheint. Busoni ist jeweils der Extrakt des musikalischen Jahrzehnts; die Zeit, in der er zum selbständigen Geist erwacht, die frühen neunziger Jahre, spiegeln sich in seinen Briefen und Schicksalen faszinierender und vollständiger als in den Wiener Rezensionen Hanslicks oder den Londoner Kritiken Bernhard Shaws.

Welche Fülle von Eindrücken, die auf den empfänglichen Geist des Komponisten Busoni einstürmt! Er beginnt in den strengsten Traditionen. Eine Zeitlang ist Cherubini sein Vorbild. Dann wird er Brahmsianer; auch Wagner und Liszt wirken auf ihn ein. Zu den entscheidenden Erlebnissen gehört der späte Verdi, dem er viel abbitten zu müssen glaubt. „Falstaff" reißt ihn zu Ausdrücken höchster Bewunderung hin.

Das Vorbild pan-ästhetischer Gesinnung, das von Busonis Leben und Wirken ausgeht, gehört zu den schönsten Erbgütern des sterbenden Liberalismus, Dents Buch trägt, auch in den prachtvollen Bildern die ihm angehängt sind, viel dazu bei, dies Vorbild lebendig erscheinen zu lassen. Es ist ein Buch der Freundschaft, der Liebe zu einem großen Menschen und zu der Kultur, die er so einzigartig repräsentiert.

H. H. S.

Herbert Trantow
Vier Madrigale nach Gedichten von Friedrich Hölderlin für a cappella-Chor
Schott, Mainz

Trantows Chorstil strebt zu einer durchsichtigen und feingliedrigen Polyphonie, deren Linienzüge innerhalb der einzelnen Abschnitte im wesentlichen diatonisch, jedenfalls aber weitstufig, gelegentlich sogar pentatonisch verlaufen und in ihrer Herbheit an mittelalterliche Melodik gemahnen. Die Chromatik, vor allem als Rückung gebraucht, dient überwiegend (wenn auch manchmal etwas gewaltsam) als Kennzeichen der formalen Gliederung, die ihrerseits wieder von der Absicht einer sinngemäßen Textinterpretation bestimmt wird. So ergibt sich als Enderfolg bei aller sichtbaren Freude am kontrapunktischen Spiel, die sich an mehr oder minder strengen Imitationen und einem durchsichtig-lockeren rhythmischen Gewebe der Stimmen erweist, ein sehr ausdrucksvoller Vortrag des Textes, der natürlich durch die melodische und klangliche Gestaltung im einzelnen wirksam unterstützt wird. Das Erfreuliche an dieser Chormusik ist, daß sie trotz ihrer Ferne vom romantischen Ausdrucksideal doch mit aller Wärme der Empfindung geschrieben ist. Bei aller Modernität mutet sie einem geschulten Kammerchor keine Aufgaben zu, die die normale Leistungsfähigkeit übersteigen. Besonders geglückt scheinen mir das dritte und vierte Madrigal („Der Frühling“ und „An die Parzen“) zu sein, während ich in dem Chor „Ihre Genesung“ ein wenig den überzeugend einheitlichen Zug vor allem im tonalen Ablauf vermisse. Ähnliches gilt für „Hälfte des Lebens“: die Wirkung des außerordentlich klaren Aufbaus wird durch die mangelnde tonale Logik des Schlusses in Gefahr gebracht (der Satz hört auf, aber er schließt nicht). H. R.

Ludwig Weber
Chorgemeinschaft. Eine Folge von Werken für gemischten und Cantus firmus-Chor
Schott, Mainz

Von dieser neuen Reihe liegen bisher die beiden ersten Nummern *„Gott führ auch uns“* (Drei Kön'ge führte Gottes Hand) und *„Heilige Namen“* (Maria, geboren den Gott) vor. Wie alle Chorwerke Webers stehen auch diese im Dienst des Laienmusizierens mit seinen noch immer aktuellen Zielen der geistigen und technischen Aktivierung des Dilettanten. Um der Gefahr zu begegnen, mit der Laientümlichkeit zugleich das künstlerische Niveau zu senken – einer Gefahr, die sich in der Musik für Liebhaber vor allem im Chorgesang seit altersher bis in die jüngste Zeit oft verhängnisvoll ausgewirkt hat –, schreibt Weber Cantus firmus-Sätze, deren (übrigens nicht schwierige) polyphone Teile von einem geschulten Chor ausgeführt werden können, während die Wiedergabe des Cantus firmus auf die Mitwirkung von Laien berechnet ist. Der Chor kann durch Orgel oder Harmonium begleitet oder sogar ersetzt werden, sodaß der Spielraum der technischen Ausführbarkeit möglichst geweitet wird. Das lebendige Interesse des Laien hofft Weber dadurch zu gewinnen, daß er seine Melodien aus dem stets „aktuellen“ Schatz des Kirchenliedes, hier speziell des katholischen Liedes des 17. Jahrhunderts, wählt. Stilistisch zeigen die Weberschen Arbeiten das gewohnte Gesicht eines sozusagen kühlen Pathos, das doch auf lebendigen Chorklang niemals verzichtet. Ihre Qualität ist wie stets höchsten Lobes wert. H. R.

Neuerscheinungen

Vokalmusik

Hermann Reutter, Der große Kalender, Oratorium für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor, Kinderchor, Orchester und Orgel, op. 43, Text von Ludwig Andersen. *Schott, Mainz*

Wir kommen auf das interessante Werk im Zusammenhang mit dem Dortmunder Tonkünstlerfest im nächsten Heft zu sprechen.

Ernst Pepping, Choralbuch, 30 kanonische Choräle für gemischten Chor a cappella (Partiturband). Herausgegeben von Christhard Mahrenholz. *Schott, Mainz*

Mainzer Singbuch, 60 meist dreistimmige Gesänge für gleiche oder gemischte Stimmen in Originalsätzen und Bearbeitungen von Ottmar Gerster, Joseph Haas, Armin Knab, Hans Lang, Erwin Lendvai, Walter Rein, Hermann Schroeder und Franz Willms. *Schott, Mainz*

Lobeda-Singebuch für Männerchor, Band 2. *Hanseatische Verlags-Anstalt, Hamburg*

Walther Hensel, Spinnerin Lobunddank, ein Mädchenliederbuch. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Walther Lipphardt, Gesellige Zeit, Liederbuch für gemischten Chor. *Bärenreiterverlag, Kassel*

Hermann Erdlen, Die Dorfmusik, heiterer Chor für vier Männerstimmen. Part. *Schott, Mainz*

Franz Willms, Fünf fröhliche Lieder für vierstimm. a cappella-Chor nach alten Weisen. *Schott, Mainz*

Richard Wetz, Drei Gesänge für unbegleiteten gemischten Chor, Werk 56, Part. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Gilles Binchois, Sechzehn weltliche Lieder, aus der Reihe Das Chorwerk, herausgegeben von Friedrich Blume. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Neuerscheinungen

W. A. Mozart, Hymne an Deutschland, herausgegeben von Max Friedländer (Chor aus der Musik zu „König Thamos") mit neuem Text von Valerian Tornius *Kistner & Siegel, Leipzig*

Werner Wehrli, Festlied für großen Männerchor, Blechbläser, Kontrabässe und Pauken, op. 11. *Hug, Zürich*

15 Volkslieder für gemischten Chor, ausgewählt und gesetzt von Paul Geilsdorf und Richard Trägner. *Eulenburg, Leipzig*

Schweizer Sing- und Spielmusik, Heft 8: Schweizer Volkslieder mit Gitarresatz versehen von Alfred Stern und Hermann Leeb. *Hug, Zürich*

Darius Milhaud, Deux Elégies romaines de Goethe pour choeur de femmes (ou quatuor vocal). *Deiss, Paris*

Instrumentalmusik

Klavier

Robert Schumann, 8 Polonaises für Klavier zu vier Händen, herausgegeben von Karl Geiringer. *Universal-Edition, Wien*

Die Söhne Bach, Ausgewählte Originalwerke der vier Söhne Joh. Seb. Bachs von Willy Rehberg. *Schott, Mainz*

Werner Wehrli, Zwei Sonatinen für Klavier, op. 35. *Hug, Zürich*

A. Spitzmüller-Harmersbach, Praeludium und Doppelfuge, op. 7.

— Variationen über ein eigenes Thema, op. 3. *Universal-Edition, Wien*

Joaquin Turina, Im Schusterladen, kleine Klavierstücke. *Schott, Mainz*

Constant Lambert, Concerto for Solo Pianoforte and nine players *Oxford University Press, London*

August Halm, Klavierübung, ein Lehrgang des Klavierspiels nach neuen Grundsätzen, zugleich eine Einführung in die Musik. Erster Band in 3. Auflage. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

N. Medtner, Romantische Skizzen für die Jugend, op. 54: Nr. 1 Pastorale, Nr. 2 Tempo di Sarabanda, Nr. 3 Zarter Vorwurf, Nr. 4 Hymne. *Wilh. Zimmermann, Leipzig*

Orgel

Liber Organi, Band V, Toccaten des XVII. und und XVIII. Jahrhunderts (Deutsche Orgelmeister), ausgewählt und für den praktischen Gebrauch bezeichnet von Ernst Kaller und Dr. Erich Valentin. *Schott, Mainz*

Ernst Pepping, Partita über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" für Orgel. *Schott, Mainz*

Hans Gebhard, Fantasie für Orgel, op. 18. *Schott, Mainz*

Paul Kickstat, Vorspielbuch für Orgel, Band 3 der „Choralvorspiele", Heft 1. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Streichinstrumente mit und ohne Begleitung

E. W. Korngold, Caprice fantastique für Violine und Klavier, bearbeitet von R. Révay. *Schott, Mainz*

Strawinsky, Scherzo aus dem Ballett „Der Feuervogel", Übertragung für Violine und Klavier von Strawinsky und Dushkin. *Schott, Mainz*

Spielmusik für Violine, herausgegeben von Erich Doflein. Neue Musik, Heft VIII, Ernst Pepping, Variationen und Suite für 2 Viol. *Schott, Mainz*

A. Moffat, Alte Meister für junge Spieler, Band III für Violine (I. Lage) und Klavier. *Schott, Mainz*

Marc Briquet, Sonate für Violine und Klavier, op. 21. *Hug, Zürich*

Walter Lang, Suite für Cello und Klavier, op. 20. *Schott, Mainz*

Franz Mayerhoff, Elegie für Cello und Klavier (oder Orgel), op. 50. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Heinz Schubert, concertante Suite für Violine und Kammerorchester. *Ries & Erler, Berlin*

Verschiedene Instrumente

Richard Wagner, Fanfaren für 4 Signal-Trompeten, dem königl. bayr. 6 Cheveaulegers-Reg. gewidmet, herausgegeben von O. von Pander. *Hieber, München*

A. Bliss, Quintet for Clarinet and strings. *Novello, London*

A. Spitzmüller-Harmersbach, Divertimento für 2 Violinen, Bratsche, Fagott und Klavier, op. 6 *Universal-Edition, Wien*

Bücher

Joseph Müller-Blattau, Johannes Brahms *Athenaion, Potsdam*

Ein aus genauester Kenntnis des Werkes mit verständnisvoller Einführung und sicherer Hand geschriebene Studie die allgemeines Interesse verdient.

Willy Schramm, Johannes Brahms in Detmold *Kistner & Siegel, Leipzig*

Friedrich Gennerich, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes. *Niemeyer, Halle*

Ch. S. Terry, Bachs Orchestra. *Oxford University Press, London*

Jaques Handschin, Igor Strawinsky, Versuch einer Einführung. (121. Neujahrblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich) *Hug, Zürich*

Maurice Boucher, Claude Debussy,
Daniel Muller, Janacek
P. D. Templer, Erik Satie
In der Sammlung „maîtres de la musique ancienne et moderne, Band 4, 6 und 12 *Rieder, Paris*

Emil Frey, Bewußt gewordenes Klavierspiel und seine technischen Grundlagen. *Hug, Zürich*

Gustav Renker, Finale in Venedig, ein Richard Wagner-Roman. *Staackmann, Leipzig*

Rosamond E. M. Harding, The Piano-Forte. A History of the Development of the Instrument up to Great Exhibition of 1851. *Cambridge University Press*

Wilhelm Stölten, Friedrich Zimmer, ein deutscher Volkserzieher. *Mathilde Zimmer-Haus, Berlin*

Rudolf Kastner, Beethovens 32 Klaviersonaten und Artur Schnabel, Eine Studie. *AFA-Verlag, Berlin*

Alfred Rosenzweig, Der Ring des Nibelungen in der Wiener Staatsoper, nebst einem Vorwort von Jos. Gregor. *Gerold, Wien*

Richard Wagner zum Gedächtnis, Reden bei der Wagner-Feier im Leipziger Gewandhaus am 12. Februar 1933. *Breitkopf & Härtel*

Alfred von Ehrmann, Johannes Brahms Weg, Werk und Welt. *Breitkopf & Härtel*

Das Reichskartell der Musiker

Friedrich Mahling

Unter dem Vorsitz von Professor Dr. h. c. Gustav Havemann und seinem Vertreter H. E. Jhlert, wurde von den gesetzlichen Vertretern der namhaftesten musikalischen Fachverbände und Fachvertretungen die Gründung einer gemeinsamen Spitzenorganisation sämtlicher vertretenen Verbände unter dem Namen „Reichskartell der deutschen Musikerschaft e. V.“ (RKDM) beschlossen und vollzogen.

Das neu gegründete Reichskartell der deutschen Musikerschaft wird als Verein in das Vereinsregister des Amtsgerichts Berlin-Mitte eingetragen. Es stellt auf Grund einer Vollmacht des Verbindungsstabes der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei vom 25. April 1933 die von der N. S. D. A. P. einzig anerkannte Standesorganisation sämtlicher deutschen Berufsmusiker dar.

Das Reichskartell wird im wesentlichen aus drei großen Untergruppen bestehen:

1. Einheitsbund der deutschen Berufsmusiker (ein Verband, der aus den bisherigen Vereinen: Reichsverband deutscher Orchester-Musiker, Reichsverband deutscher Berufsmusiker, Deutscher Musikerverband, Kapellmeisterunion e. V. und Berliner Pianistenklub e. V. zusammengeschweißt wird, und in Zukunft die Standesorganisation für alle Orchester-, Ensemble- und freistehenden Musiker darstellt),

2. Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer (die Standesorganisation der Musikpädagogen),

3. Bund deutscher Konzert- und Vortragskünstler (die Standesorganisation der konzertierenden Solisten, Vortrags- und Sprechkünstler).

Außerdem gehören zum Reichskartell die Fachgruppe Musik des Kampfbundes für Deutsche Kultur, sowie die Berufsgruppe Musik der nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation (N. S. B. O.). Indessen werden auch die beiden letztgenannten Gruppen ihre Standesvertretung künftig ebenfalls nur in einem der genannten drei großen Verbände finden.

Das Ziel: die deutsche Musikerkammer

Es ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß die Mitgliedskarte des Reichskartells der deutschen Musikerschaft e. V. künftig zugleich als Lizenzkarte für die Ausübung des Musikerberufs im Gesamtgebiet des Deutschen Reiches gelten soll. Gerade durch die Regelung der schwierigen Probleme: Lizenz und Konzession für den Musiker, wird ein wichtigster Schritt auf dem Wege der schon lange geplanten deutschen Musiker- und Musikkammer getan werden. Überhaupt hat man das Reichskartell der deutschen Musikerschaft aufzufassen als eine Vorstufe der Musiker- und Musikkammer, insofern innerhalb des Reichskartells zum ersten Male die gesamte deutsche Musikerschaft einheitlich zusammengeschlossen und organisiert wird.

Die von Prof. Havemann den Vertretern der Gründungsverbände vorgelegte Satzung des Reichskartells der deutschen Musikerschaft e. V. wurde von diesen einstimmig angenommen, was umso erfreulicher ist, als die neue Satzung mit aller wünschenswerten Deutlichkeit den Zusammenhang des Reichskartells mit der kommenden Musikerkammer zum Ausdruck bringt. Der § 2 der neuen Sammlung bestimmt als Zweck des Reichskartells die geistige Grundlegung und die organisatorische Vorbereitung der deutschen Musiker- und Musikkammer und schafft im einzelnen die Voraussetzungen dafür, daß das Reichskartell der deutschen Musikerschaft nicht nur eine zahlenmäßige Zusammenfassung der Musiker bildet, sondern in der ganzen Art seines Aufbaus, seiner Verwaltung und seiner praktischen Arbeit bereits die geistige Struktur der deutschen Musiker- und Musikkammer gleichsam im Keime enthält und planmäßig zur Entwicklung bringen kann.

Als eine der nächsten Aufgaben des Reichskartells der deutschen Musikerschaft hat man die Vorbereitung eines für das ganze Reich einheitlichen Arbeits-Vermittlungsapparates zu betrachten. In dieser Richtung ist schon mit dem Reichsarbeitsministerium und mit den bisher isoliert arbeitenden gemeinnützigen Arbeitsvermittlungsstellen des Bundes deutscher Konzert- und Vortragskünstler, der Kapellmeisterunion, des deutschen Musikerverbandes und der anderen in Betracht kommenden Organisationen Fühlung genommen worden.

Der Vorstand des neuen Reichskartells besteht auf Anordnung der Leitung der N.S.D.A.P. aus vier dem Kampfbund für deutsche Kultur und drei der N.S.B.O. angehörenden Parteigenossen unter Führung des Pg. Prof. Dr. h. c. Havemann und seines Vertreters H. E. Ihlert.

Nach der neuen Satzung haben dem Reichskartell noch nicht angeschlossene Fachverbände die Möglichkeit, ihren Beitritt bis zum 30. September 1933 zu erklären. Da eine Einzelmitgliedschaft im Reichskartell unmittelbar nicht erworben werden kann, vielmehr nur durch Anschluß an einen der erwähnten drei großen Verbände erreicht wird, kann allen Musikern, Musiklehrern, konzertierenden usw. Künstlern – insbesondere im Hinblick auf die in aller Kürze zu erwartende endgültige Regelung der Lizenzfrage – nur dringend empfohlen werden, sich so schnell wie möglich bei der für sie in Betracht kommenden Standesorganisation anzumelden.

Florenz im Zeichen der Musik

Heinrich Strobel

1.

Die Idee des maggio musicale fiorentino stammte von Mussolini selbst. Es sollte eine Werbung für die Meisterwerke der italienischen Musik sein in einer der schönsten und an Kunstschätzen reichsten Städte Italiens und in der schönsten Zeit des Jahres. Mit dem Wetter konnte man freilich nicht unbedingt sicher rechnen. Aber die Landschaft und die Kunstwerke strahlten ihre Herrlichkeiten auch bei wolkigem Himmel aus. Denn gerade dies war ja der besondere Reiz des maggio musicale, daß die Anregungen nicht auf die Musik beschränkt blieben und daß man ungezählte Eindrücke von der Stadt selbst und ihren historischen Denkmälern empfing. Die musikalischen Aufführungen begannen schon Ende April. Sie ziehen sich bis zum Juni hin, wo man in Brunelleschis herrlich leichtem Kreuzgang von Santa Croce ein altes Mysterienspiel und im Bobboligarten den „Sommernachtstraum" spielen wird. In der Zwischenzeit gab man in dem großartig erneuerten Theater Politeama am Rande der Stadt eine Übersicht über die italienische Opernproduktion des 19. Jahrhunderts in hervorragenden Aufführungen.

Für uns freilich waren diese Aufführungen nicht der unmittelbare Anlaß des Florentiner Aufenthalts. Dieser lag vielmehr im „Primo congresso internazionale di musica", der unter starker Beteiligung zu Anfang des Monats Mai im historischen Palazzo vecchio tagte. Es ging mit diesem Kongreß wie mit den meisten derartigen Veranstaltungen: die Tatsache, daß man da war, daß man sich mit Musikern und Freunden besprach, die jenseits der Grenzen wohnen, die Tatsache des geistigen Meinungsaustauschs war wichtiger als alle Vorträge, die in rhetorisch mehr oder weniger glücklicher Form vier Tage lang gehalten wurden. Zwar muß man anerkennen, daß jede Sterilität schon durch die Zielsetzung des Kongresses unmöglich gemacht worden war. Er sollte sich nämlich ausschließlich mit aktuellen Fragen beschäftigen. Es wurden auch keine Resolutionen und sonstige Kundgebungen gefaßt. Mechanische Musik, Oper, Kritik, Interpretation standen im Mittelpunkt der Diskussion. Aber die Behandlung dieser Kategorien glitt dann doch oft ins rein Ästhetische ab oder verlor sich in leere Konstruktion. Das war besonders auffallend beim Thema Kritik. Man bemühte sich ausschließlich um ästhetische Formulierungen und übersah die Fragen, die uns auf den Nägeln brennen. Es war nur zu begreiflich, daß ein deutscher Redner eine Hinwendung der Diskussion zu den praktischen Dingen temperamentvoll forderte. Man hat allerdings zu bedenken, daß die musikalische Fachkritik in Italien noch jung ist und sich daher eifrig um ihre theoretische Fundierung bemüht.

Sehr bezeichnend für die gegenwärtige Lage war die außerordentliche Beachtung, die der Fragenkomplex der mechanischen Musik fand. Die Musiker aller Kulturländer sind sich darin einig, daß durch die Mechanisierung die Grundlagen der gesamten Musikübung verändert wurden. Merkwürdigerweise aber wurde zu dem Prinzipiellen nur recht oberflächlich Stellung genommen. Einzig der Engländer Basil Maine brachte seine Einwände gegen die Nivellierung des Künstlerischen, die durch die mechanische Musik und besonders durch den Rundfunk hervorgerufen wurde, in einer fundierten und außerdem noch geistvollen Form vor. Beachtlich war ferner die Forderung nach

einer „arteigenen“, d. h. nicht von den bisher bekannten Instrumenten erzeugten mechanischen Musik, die Herbert Fleischer mit Nachdruck aufstellte. Der Herausgeber der trefflichen Zeitschrift „Dissonances“, R. A. Moser, mahnte die Fachkritik, dem Rundfunk genauer auf die Finger zu sehen. Über Übertragungsprobleme sprach Hans Rosbaud sachlich und einleuchtend auf Grund seiner Erfahrungen am Frankfurter Sender. Er belegte seine Versuche zur Schaffung eines spezifisch funkischen Stils für Opernaufführungen durch interessante Beispiele. Der Erfolg Rosbauds wurde dadurch erhöht, daß er nach einer überlangen und inhaltlich wenig glücklichen Rede von Ludwig Koch über Schallplatten seinen Vortrag in einem glänzenden Italienisch hielt.

An diesem Abend sprach auch Carl Ebert über moderne Opernregie. Er hatte soeben mit seinen Inszenierungen von „Nabucco“ und „Vestalin“ praktische Beispiele für die moderne, dem Werk untergeordnete, anti-naturalistische Opernregie geliefert und damit dem italienischen Operntheater eine Anregung von größtem Ausmaß gegeben. Sein Vortrag war eine Art theoretischer Kommentar zu diesen Inszenierungen. Ebert stellte den Satz auf, daß die Oper grundsätzlich unpsychologisch, ihre Handlung meist „un“-logisch ist. Das Leben ihrer handelnden Personen ist nur in einem höheren Sinne „Natur“, weshalb für seinen Ausdruck nicht eine schauspielerische Differenzierung, sondern eine symbolische Klarheit und Vereinfachung notwendig sind. Die Oper wurde im Konferenzprogramm ausführlich behandelt. Aber die meisten Vortragenden kamen über eine detaillierte Kennzeichnung einzelner Werke ihrer neuen nationalen Produktion nicht hinaus. Es ist daher anzuerkennen, daß sich Alfred Einstein bei der deutschen Oper um eine allgemeine Darstellung ihrer geistigen Problematik bemüht.

Einen Sondererfolg hatte die Vorführung einer Reihe von deutschen Tonfilm-Experimenten, die sich an einen Vortrag von Leo Fürst anschloß. Er begann mit den mehr ästhetischen Versuchen, die seinerzeit in Baden-Baden gemacht wurden und zeigte dann an verschiedenen Beispielen aus der deutschen Großfilmproduktion, wie die Musik dramaturgisch in den Filmablauf einbezogen werden kann. Die größte Beachtung aber fanden Fischingers Versuche, Musik in optische Bewegungslinien sichtbar zu machen, und die gezeichneten Tonfilme von Pfenniger, auf die schon mehrfach hingewiesen wurde und die in der Tat geeignet sind, eine völlig neue Grundlage für den kommenden Musikfilm zu schaffen. Diese Vorführung zeigte auch, wie wichtig es gerade auf einem internationalen Kongreß ist, die Reden mit sichtbaren und hörbaren Beispielen zu begleiten.

Der letzte Kongreßtag war den Fragen der Interpretation und des künstlerischen Austausches gewidmet. Über die musikalische Interpretation war man sehr verschiedener Meinung. Der kluge Boris de Schloezer behauptete, daß die innere, essentielle Einheit und damit das, was die Integrität des Kunstwerks eigentlich ausmacht, unabhängig von der Interpretation ist und daß der Zuhörer daher das Kunstwerk in jedem Fall als das empfindet, was es wirklich ist. Guido M. Gatti, der Organisator des Kongresses, glaubte im Gegensatz dazu, die Interpretation als gleichwertiges Phänomen neben die künstlerische Schöpfung stellen zu können, während sich Alfredo Parente mit aller Schärfe gegen diese „subjektive“ Wiedergabe aussprach und den höheren Wert jener „wahrhaften Wiedergabe verkündete, in der die allzu mächtige und unruhige Subjektivität bescheiden zurück tritt und schweigt.“

Der italienische Musikkongreß war eine offizielle Veranstaltung des faschistischen Italien. Das zeigt schon die feierliche Eröffnung durch ein Mitglied des Königshauses. Das ging ferner aus der Tatsache hervor, daß eine Reihe von bedeutenden zeitgenössischen Komponisten dazu eingeladen waren, die aber nur als Hörer fungierten und selbst an den Diskusionen nicht teilnahmen. Das ist bedauerlich. Man hätte von Bartók oder Krenek gewiß Wesentlicheres erfahren als von manchen Kongreßrednern. Auch der Schluß des Kongresses war eine hochoffizielle Angelegenheit. Nach Casella, Edward Dent und Henry Prunières sprach der Präsident Ojetti und wiederholte in einer glänzenden Rede noch einmal die Forderungen nach internationaler musikalischer Zusammenarbeit, die soeben von den verschiedenen Sprechern nachdrücklich erhoben worden war. (Siehe Casellas Referat im gleichen Heft.) Nach Ojetti, der den Kongreß mit launiger Überlegenheit leitete, ergriff der kriegsblinde Freund und Mitarbeiter Mussolinis Del Croix das Wort zu einer großartigen Schlußansprache. Er pries die Mission des Faschismus, der die Völker Europas in Frieden zusammenführen werde. Er hob die Bedeutung der Kunst in diesem Zusammenhang hervor und bekannte sich in wunderbaren, von klassischem Pathos erfüllten Worten zur Freiheit des künstlerischen Schaffens. Unter dem tiefen Eindruck dieser Rede wurde der erste internationale Musikkongreß in Florenz geschlossen.

2.

Die Opernaufführungen wurden mit Verdis Jugendwerk „Nabucco" eröffnet. Man erinnert sich, daß am Grabe Verdis eine Stimme irgendeine Melodie intonierte und daß sogleich die vieltausendköpfige Menge, die der Beerdigung beiwohnte, in den Gesang mit einstimmte. Diese Melodie stammte aus „Nabucco". Es war jene wunderbar geschwungen, von gewaltigem Pathos erfüllte, gewaltig gesteigerte Melodie, mit der die von Nabucco vertriebenen Juden ihr Schicksal beklagen, jener Chor, der schon bei der denkwürdigen Uraufführung an der Mailänder Scala begeistert aufgenommen wurde und durch den der junge Verdi unter die geistigen Vorkämpfer der italienischen Revolution einging. Denn die Beziehung zwischen den unterdrückten Juden und dem zerrissenen, unterdrückten italienischen Volk der 40er Jahre war für jeden klar. Dieser Chor blieb auch der stärkste Eindruck der Florentiner Aufführung des „Nabucco". Das Publikum raste so, daß er (selbst in der dritten Wiederholung des Werks) noch einmal gesungen werden mußte. Man bewundert die Klangfülle, die einzigartige Phrasierung, man ist überwältigt von diesem leidenschaftlichen und zugleich meisterhaft disziplinierten Vortrag. Man staunt über die Selbstverständlichkeit, mit der hier Kunst und Natur ineinanderübergehen und wenn man erfährt, daß dieser Chor zur einen Hälfte aus den geschulten Kräften des römischen Teatro reale und zur anderen aus Florentiner Handwerkern bestand, dann erst begreift man, wie sehr in diesem Land die Musik eine Sache des Volkes ist . . .

„Nabucco" enthält außer diesem berühmten Stück noch einige Solonummern von hoher Schönheit und ein paar dramatische Sätze, vor allem Finales, in denen das naturhafte Genie Verdis das alte Opernschema sprengt. Es ist interessant, in welchem Maße der junge Verdi unter dem Einfluß seiner italienischen Vorgänger steht. Er übernimmt ihre Formen und melodischen Typen. Eine Stilanalyse könnte tausend „Einflüsse"

und „Abhängigkeiten“ im „Nabucco“ nachweisen. Und doch wirkt eine Kraft hinter dem Formelhaften, die nur Verdi besitzt und die auch dieses Werk trotz seiner handgreiflichen Schwächen hörenswert macht. Aber selbst eine weniger wertvolle Oper hätte man in Florenz mit größtem Interesse gehört. Zu dem Reiz der Musik kommt der Reiz des Gesangs, der belkantistischen Vollkommenheit des Vortrags, kommt der Reiz dieser starken und geschmeidigen Stimmen. Zwei Partien heben sich heraus: die Intrigantin Abigail, die eigentliche Hauptperson des Stückes, in der Züge von Aida und Amneris vorausgenommen sind, und dann der würdevolle hebräische Oberpriester. Sie wurden von Gina Cigna und Tancredi Pansera prachtvoll verkörpert. Den Nabucco, den babylonischen König, der Jerusalem zerstört und schließlich sich dem Gott der Juden unterwirft, sang Carlo Galeffi. Man hatte seine gepflegte Kunst bei Toscaninis unvergeßlichen Berliner Gastspielen kennen gelernt.

Die Aufführung hatte über das Musikalische hinaus noch einen besonderen Anreiz, dessen Stärke man nur beurteilen kann, wenn man weiß, wie sehr die Musik in der italienischen Aufführungspraxis dominiert und wie nebensächlich alle Fragen der Regie behandelt werden. Man verläßt sich auf die Routine der Sänger und gibt höchstens einige Anweisungen für die Auftritte. Man kann sich vorstellen, was gegenüber dieser Praxis des Gehenlassens die hervorragende Arbeit bedeutete, die Carl Ebert leistete. Man kennt sein Prinzip der schauspielerischen Lockerung, der sinnvollen dramatischen Gliederung von Massen von seinen prachtvollen Berliner Inszenierungen her. Er wandte dieses Prinzip auch hier an und erreichte damit Wirkungen, die nachhaltigsten Eindruck auf die italienischen Hörer und insbesondere auf Opernleute machten.

Eberts zweite Aufführung war Spontinis „Vestalin“. Seine Aufgaben waren hier beschränkter. Er löste sie mit Takt und Sinn für das Wesen dieser melodisch oft höchst reizvollen tragédie lyrique, in der Mozartisches und Gluckisches zusammenfließt. Die Aufführung war eine Publikumsattraktion durch die Mitwirkung der berühmten Rosa Ponzelle in der Titelrolle. Man erfreute sich an einer weiten, ausdrucksvollen und vollendet beherrschten Sopranstimme. Für die Hörer drehte sich in der "Vestalin" alles um Rosa Ponzelle, so wie sich in der (übrigens schwachen) „Lucrezia Borgia“ von Donizetti alles um Gigli gedreht hatte. Aber es wäre unrecht, über die vortrefflichen Leistungen der Altistin Cigna, des Chores und vor allem des Orchesters stillschweigend hinwegzugehen.

Der Maestro concertatore war im „Nabucco“ und in der „Vestalin“ Vittorio Gui. Das Florentiner Orchester musizierte mit größtem Elan und einer prachtvollen Fülligkeit des Klangs. In der „Vestalin“ hatte man Gelegenheit, die Belebtheit jener scheinbar nebensächlichen orchestralen Begleitstimmen der italienischen Oper und die herrliche Modellierung der melodischen Linien zu bewundern, die mit den vokalen vollkommen verschmolzen. Das Florentiner Orchester verdankt seine künstlerische Höhe der hervorragenden Erziehungs- und Aufbauarbeit seines Leiters Vittorio Gui. Er hat in wenigen Jahren das Florentiner Musikleben überhaupt erst geschaffen, und er kann stolz darauf sein, daß sich heute sein Orchester neben dem berühmten Orchester des römischen Augusteo hören lassen darf, das ebenso wie das Scala-Orchester im Rahmen des maggio musicale zwei Konzerte gab.

Mussolinis weitsichtige Kulturpolitik

Die Florentiner Maifeier wird alle Teilnehmer von dem großartigen Aufbauwillen des neuen Italien auch auf dem Gebiet der Musik überzeugt haben. Man gewann die Überzeugung, daß der faschistische Staat alle künstlerischen Bewegungen mit stärkstem Interesse verfolgt, und man stellte mit Bewunderung fest, daß er auch für die Ideen der Avantgarde ein tiefes Verständnis aufbringt. Es war ja ein besonderes Verdienst Mussolinis, daß er von allem Anfang an die fortschrittlichen Künstler Italiens für sich zu gewinnen wußte, und es ist bezeichnend für die weitsichtige Kulturpolitik dieses Mannes, daß er auch tätig für diese Künstler eintritt, wie die Affaire jenes Manifests beweist, von dem kürzlich an anderer Stelle in dieser Zeitschrift die Rede war.

Die Kongreßleitung hat es außerdem sich angelegen sein lassen, den Gästen den Aufenthalt in Florenz auch außerhalb der musikalischen Veranstaltungen so angenehm als möglich zu machen. Ein Ausflug nach der alten toscanischen Stadt Lucca mit ihren phantastisch-reichen, romanisch-lombardischen Bauten und nach Puccinis Villa in Torre del Lago steht noch in lebendigster Erinnerung.

Auf dem Weg zur Buffa

H. H. Stuckenschmidt

Die heitere Oper ist in der Geschichte der neueren Musik ein Objekt vielfacher Bemühung. Unter den führenden Komponisten der Gegenwart hat keiner der Versuchung widerstehen können, diese Gattung zu erweitern; dennoch ist seit dem Rosenkavalier kein dauerhafter Erfolg zustande gekommen, Die Jazz- und Aktualitätsopern waren demodiert, bevor sie noch Schule machen konnten. Kreneks „Jonny" blieb auf dem Weg zur Operette stecken. Hindemiths „Neues vom Tage" litt an dem Übergewicht der Musik über den Text. Schönbergs „Von heute auf morgen" kam dem neuen Buffostil nah, mußte aber im Publikum unverstanden bleiben. Strawinskys „Mavra" beschwor die Geister der älteren russischen Musik und Literatur (sie ist Puschkin, Glinka und Tschaikowsky gewidmet) und versuchte auf dem Umweg der ästhetisierenden Stilkopie zur Buffa vorzudringen. Ihren Erfolg verhinderte die merkwürdige dramatische Leblosigkeit der Komposition. Doch wurden auch hier wesentliche neue Sprachformen entdeckt, die sich der altitalienischen komischen Oper anschließen. Das Problem der geschlossenen Gesangsform, das z. B. Strauß in der Tenorarie des ersten Rosenkavalieraktes nur archaistisch und sozusagen in Gänsefüßchen gesetzt zu berühren vermag, das Problem des ausgesungenen, nicht symphonisch rückbezogenen Ensembles, tritt bei Strawinsky ernsthaft in den Vordergrund. Im Gegensatz aber zu Hindemith, dem bei derartigen Versuchen der Text nur als zufälliger, formgebender Anlaß zum Vokalisieren dient, geht Strawinsky konsequent von der Atmosphäre und von der bildlichen Anschauung der Textgedanken aus. Das Rezitativ, das als unvermeidlicher Schusterfleck alle dramatische Musik beherrscht, wird dabei nach Möglichkeit vermieden; hierin zeigt sich die Abkehr von den wagnerischen und debussystischen Anschauungen der Opernmusik im 20. Jahrhundert.

An diese Etappe des Strawinskyschen Schaffens knüpft der junge Prager Komponist Hans Krasa mit seiner Oper „Verlobung im Traum" an. Er ist unter den su-

detendeutschen Musikern der Generation um 1900 der Einzige, der die Einflüsse der deutschen und französischen Moderne in sich zur Synthese gebracht hat. Aus der Schule Zemlinskys stammend, ist er in den Ideen Schönbergs aufgewachsen; ein mehrjähriger Aufenthalt in Paris gab die stilistische Ergänzung. Die harmonische Sprache ist modern, doch in den Grundlagen tonal gefestigt. In der Melodik zeigen sich folkloristische Befruchtungen. Die Rhythmik knüpft an Strawinsky an, dessen Hang zu ostinaten, durch wechselnde Metrik in ihrem Schwerpunkt verlegten Baßfiguren Krasa allzu bedenkenlos teilt.

Die Oper verarbeitet einen Dostojewski-Stoff, den die Librettisten Fuchs und Thomas mit viel dramaturgischen Geschick komponibel gemacht haben. Das im Opernsinne Brauchbare ist der Reichtum an Typen. Der alte Fürst, ein Wrack von Mensch, mit Holzbein, Glasauge, falschem Bart und Haar, eine stets verliebte Ruine, deren entnervtes Gehirn nur noch die Erinnerung an galante Abenteuer bewahrt, dieses Gebilde einer Bandagisten-Phantasie ist ein Novum auf der Opernbühne. Um ihn herum eine Galerie russischer Kleinstadtwesen: die ehrgeizige Mutter, die ihre Tochter zur Fürstin machen will, der junge Mann, der die Intrige durchschaut und vereitelt, die (an „Mavra" gemahnende) Horde klatschsüchtiger Basen und Freundinnen, das alles gibt ein buntes Milieu buffonesker Gestalten, aus denen sich umso reiner die Lichtfigur der Tochter Sina hervorhebt, umgeben vom tragischen Glanz hoffnungsloser Liebe zu einem Sterbenden.

Aus den Kontrasten von Groteske, Intrige, Tragik und Lyrik bezieht Krasas Musik ihre dramatischen Wirkungen. Hier setzt seine Kunst an, Situationen zu schaffen und in Ensembles zu gruppieren. Und das ist das entscheidend Neue an seiner Partitur: sie gestaltet einen neuen Begriff des Ensembles, dessen Quellen zwar in der italienischen Oper und zum Teil bei Strauß liegen, dessen Anwendung aber doch durchaus originär wirkt. Da ist, am Schluß des ersten Akts, das prachtvoll zur Stretta gesteigerte Racheduett der Intriganten, ein zündendes Stück Vokalmusik all' italiana; da ist die unvergeßliche Teeszene: am Tisch der Fürst mit der Mutter und Sina, hinterm Paravent zwei Intriganten. Sina geht zum Flügel, singt die „Casta Diva" aus Norma, und in Bellinis F dur mischen sich die Zwischenrufe des entzückten Greises, der überredenden Mutter und der empörten Lauscher. Ein kleines Meisterstück. Da ist ferner, den zweiten Akt beherrschend, die Turbulenz eifernder, plappernder Frauenchöre, deren Geklatsch nie in formlose Rezitative ausartet, deren Linienführung die dazwischen gestreuten, die Handlung ordnenden Ensembles und Dialoge wirksam unterstützt.

Wie alle Opernkomponisten des deutschen Kulturkreises hat auch Krasa Schwierigkeiten mit der Behandlung des Vokalsatzes; da ist manches gleichsam gegen die Stimme erfunden, die hohe Sopranpartie der Sina ist eine einzige Überanstrengung. Trotzdem klingen die Ensembles und Arien vorzüglich; ein Beweis, daß die vokale Vorstellung richtig ist und daß lediglich Erfahrung fehlt.

Die Aufführung macht dem Neuen Deutschen Theater in Prag, das seit der Übergabe der Direktion an Dr. Paul Eger einen glänzenden Aufschwung genommen hat, alle Ehre. Széll sorgt mit wachem rhythmischem Gefühl und sensiblem Klangsinn für das Musikalische. Renato Mordo gebietet als Regisseur einem Ensemble schöner Stimmen, aus dem sich die Spitzenleistungen Hilde Konetznis, Lydia Kindermanns, Heinrich Hölzlins, aber auch die Rose Merkers und Josef Masaks vorteilhaft hervorheben.

Kleine Musikberichte

Strieglers „Die Schmiede“ in Hannover

Als viertes dramatisches Werk hat Kurt Striegler, der Dresdner Hofkapellmeister, eine dreiaktige Oper „Die Schmiede“ geschrieben, die mit gutem Erfolge in Hannover zur ersten Aufführung gelangte. Sein Wunsch geht, wie man aus dem Untertitel „Volksoper“ sieht, auf eine volksnahe Haltung; doch wird der Wunsch durchkreuzt von dem Textdichter Waldemar Staegemann, der eine der köstlichsten de Costerschen Gestalten, den Schmied Smetse, der den Teufel, dem er sich verschrieb, dreimal überlistet, aus der mittelalterlisch bunten Wirklichkeit in die Sphäre eines romantischen Heldenbaritons hinaufstilisierte und seine naive Helligkeit eindüsterte.

Für diesen Verlust entschädigt der Dichter den Komponisten durch die Einführung von Stimmen der Unsichtbaren, die das bessere Ich des nothaften Schmiedes darstellen und jeden Akt warnend und ratend eröffnen. Durch diesen Kunstgriff bildet sich ein legendarischer Charakter aus, der der Musikalität des Komponisten gut liegt.

Denn Strieglers Begabung spricht sich am freiesten in den Chorsätzen aus, die in mannigfaltiger Anordnung seinem Werke eine besondere Färbung geben. Demnach gelingt ihm die Aussprache des schlichten und warmen Gefühls in arienhaften Gebilden; die Gesänge des Gesellen, der sich Smetses Tochter erfreit, eines treuherzigen Naturburschen wären hier zu nennen, manches aus den Reden Smetses und des heiligen Joseph. Das Deklamatorische ist im Strahlennetze der Wagnerschen Ausdrucksweise hängen geblieben. Auch die dramatische Technik des Leitmotivs ist von Wagner übernommen, wobei die Geschicklichkeit, mit der die Einfälle in wechselnde gegenseitige Beziehung gebracht werden, nicht zu übersehen ist. Obwohl satztechnisches Können durch eine Doppelfuge beglaubigt wird, muß man die Grundhaltung der Musik als harmonisch ansprechen. Hier und in der Instrumentation, sofern sie nicht undurchsichtig wird, gibt es klangliche Überraschungen und mancherlei Feines. Wie bei so vielen modernen Musikern, ist in Strieglers Musik die Rhythmik der schwache Punkt: bei aller Buntheit des Notenbildes erschienen Stellen, an denen die Bewegung nicht vom Flecke kommt.

Der Kern des Werks ist in musikalischer Hinsicht der zweite Akt. Er enthält den Besuch der heiligen Familie bei Smetse und ein nachgelagertes vierstimmiges Gebet in psalmodierendem Ton und ist als künstleriche Einheit und hinsichtlich des Empfindungsgehalts gleich hoch zu bewerten. Das ihn einleitende Vorspiel mit Streichermelodik und Bläserakkordik steht über der anspruchsvolleren, aber nach außen gewandten Fuge. Der erste Akt bringt in seiner zweiten Hälfte eine Umweltschilderung, die mit gut geformten Liedern und Tänzen ausgestattet ist, aber infolge unorganischer Anordnung zu breit wirkt.

Die Aufführung unter Generalmusikdirektor *Krasselt* und *Dr. Winkelmann*, ließ, mit *Correck* in der Hauptrolle, kaum einen Wunsch unbefriedigt.

Th. W. Werner

Wien feiert Brahms

Die Stadt, in der Brahms seine wichtigsten Werke geschaffen hat, wurde mit Recht zum Schauplatz der offiziellen Hundertjahrfeier erwählt, die die „Deutsche Brahms-Gesellschaft“ gemeinsam mit der Wiener „Gesellschaft derMusikfreunde“ veranstaltete. Die geistige Bedeutung der Feier aber wurde nur bei einer einzigen Gelegenheit zu würdigen versucht: in der großen Festrede Wilhelm Furtwänglers, die ein der Eigenart dieses Künstlers gemäßes, leidenschaftlich betontes persönliches Bekenntnis zu Brahms enthielt.

Wahrhaft befreiend wirkte Furtwänglers prachtvolle Auslegung des Brahmsschen Orchester- und Chorwerkes. Die 1. und 3. Symphonie, die Haydn-Variationen und das „Deutsche Requiem“ fanden in ihm einen Interpreten, der mit ekstatischer Gestik Mitwirkende und Hörerschaft zu höchstem Enthusiasmus hinriß. — Auf äußersten Glanz waren die beiden Kammermusikabende eingerichtet, bei denen sich ein Ensemble (Hubermann, Hindemith, Casalls und

Schnabel) zu einträchtigem Musizieren vereinigte. Das künstlerische Resultat war, auch abgesehen von der Sensation des Zusammenwirkens der vier Künstler bedeutend; nur der anscheinend vollständig virtuos eingestellte Hubermann fiel etwas aus dem Rahmen. Sehr bedauerlich war es, daß die Zusammenstellung des ganzen Festprogrammes jeden ordnenden Grundgedanken vermißen ließ, fast nur die bekanntesten, sicher wirkenden Werke aufwies und wichtige Gebiete des Brahmsschen Schaffens, wie das Klavier- und Liedwerk, überhaupt nicht berücksichtigte. Gerade hier wäre der Ort gewesen, an den selten vorgetragenen Werken eine Entwicklung beispielhaft zu demonstrieren, die von der Hochblüte der deutschen Romantik her mitten in die Kammermusik der Gegenwart führt.

Die Anwesenheit Hindemiths gab dem „Kulturbund" auch den Anlaß, einen Abend „Alter Kammermusik" zu veranstalten, an dem Hindemith seine Bearbeitung von sechs „Biblischen Sonaten" des Salzburger Komponisten des 17. Jahrhunderts H. J. F. Biber vortrug. In einem einleitenden Vortrag machte Hindemith auf die Schwierigkeiten des Spieles auf der für jedes Werk anders gestimmten Violine aufmerksam, auf die durch die Scordatura bewirkten Variationsmöglichkeiten des Klanges und auf die Prinzipien seiner Bearbeitung, die an Stelle philologischer Akribie möglichste Einfühlung in den Musiziergeist der Zeit setzen will.

W. R.

Das Schweizerische Tonkünstlerfest

An der 34. Tagung der Schweizer Tonkünstler in *Rheinfelden* gelangten in zwei Kammermusikkonzerten die Werke von dreizehn Musikern zur Aufführung. Wertvoller Querschnitt durch das Schaffen zweier Generationen, die verschiedene Richtungen deutlich vertreten. Zu Brahms und Wagner wendet sich *Walter Aeschbacher* in Liedern für Sopran und Kammerorchester; ebenso sind *Heinrich Pestalozzi* – Gemischte Chöre – und *Werner Wehrli* – Kantate – Romantiker, während *Willy Burkhard* in seiner kleinen Herbstkantate nach Gedichten von Christian Morgenstern mit sparsamen Mitteln und sicherer Klangzeichnung einem expressiven Impressionismus zustrebt. Auch *Robert Blums* „Psalmen" sind vorzüglich instrumentiert, werden aber zu sehr ins Weltlich-Weltmännische umgebogen.

Zu Hindemith als großem, unerreichbarem Vorbild bekennen sich der Zürcher *Huldreich Georg Früh* in einer straffgebauten, von Alfred Baum großartig gespielten Klaviersonate und der Basler *Müller von Kulm,* dessen konzertante Musik für Streichorchester, Cembalo, Soloviolinе und Solobratsche formal an ein Concerto grosso Händels erinnert. Im 2. Klavierkonzert (brillant Walter Frey) schuf *Albert Moeschinger* ein reifes, zwingendes Werk. Ergreifend, wie nach dem von elementarer Wucht geladenen Anfangssatz das improvisatorisch beginnende Lento sich allmählich zu stärkster Intensität ausweitet. *Conrad Becks* Konzertmusik für Oboe (Marcel Saillet) und Streicher führt in seiner souverän durchgearbeiteten Struktur zu den Romanen. Oboe und Streicher verbinden sich reizvoll und verraten den gewiegten Könner der Klangmischung und der Fugatotechnik.

Außer Moeschinger und Beck gehört die Violinsonate des fortschrittlich gesinnten *Frank Martin* zu den stärksten Eindrücken des Rheinfelder Festes. Seine von Folklore und französischer Cembalokunst inspirierte Rhythmik und Harmonik bilden auch in diesem Werk die Grundelemente eines durchaus persönlichen Stils. Meisterlich in Linienführung und im Ausdruck erweist sich besonders die polyphone Chaconne. Französischem Impressionismus verbunden sind *Jean Binet* in fein komponierten Soldatenliedern von Ramuz und *A. F. Marescotti* in der von Marie Panthès wundervoll interpretierten 2. Klaviersuite; *Henri Gagnebins* Suite für Cello allein verdankt ihre Wirkung besonders der prachtvollen Wiedergabe durch Fernand Pollain. Außer den schon erwähnten Interpreten seien genannt: das „Lang-Trio", der gemischte Chor Rheinfelden unter der sicheren Leitung des Festdirigenten *I. J. Kammerer* und das durch seine vorbildliche Werbetätigkeit für neue Musik rühmlichst bekannte Basler Kammerorchester von *Paul Sacher.*

Willy Tappolet

Notizen

Oper und Konzert

Generalintendant Krauß erwarb für die Württembergischen Staatstheater die Oper *„Michael Kohlhaas“* von *Paul von Klenau* zur Uraufführung. Das Werk wird als erste Opern-Neuheit zu Beginn der nächsten Spielzeit herauskommen.

Die erfolgreiche Oper *„Schwanenweiß“* von *Julius Weismann,* ist auch im neuen Spieljahr von mehreren Bühnen zur Aufführung vorgesehen.

Ottmar Gerster arbeitet an einer deutschen Volksoper *„Liselott von Kurpfalz“*, Text von Franz Clemens und Paul Ginthum, deren Uraufführung anfangs der nächsten Spielzeit zu erwarten ist.

An der Wiener Staatsoper hatte das Ballett *„Der Zauberladen“* von *Rossini-Respighi*, in der Einstudierung von *Valerie Kratina* einen großen Erfolg.

Das Nationaltheater Mannheim brachte *Manuel de Fallas* Ballett *„Der Dreispitz“* während der Kunstwoche zur Erstaufführung.

Anläßlich des Richard Wagner-Jahres werden die *Münchener Festspiele* das gesamte musikalisch-dramatische Schaffen des Meisters aus vier Jahrzehnten in sämtlichen elf Werken von „Rienzi“ bis „Parsifal“ in zwei geschlossenen Zyklen bringen. Fünf Jahre ist an dieser neuen Münchner Gesamtinszenierung gearbeitet worden. Die beiden vollständigen Zyklen finden vom 18. Juli bis 7. August statt. Generalmusikdirektor Knappertsbusch hat die künstlerische Leitung. An den Abenden, an denen der Wagner-Zyklus unterbrochen wird, hält das Residenztheater seine Mozart-Festspiele ab. Es werden aufgeführt „Figaros Hochzeit“, „Die Zauberflöte“, „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“ und „Die Entführung aus dem Serail“. Am Pult werden außer Hans Knappertsbusch, Paul Schmitz und Karl Tutein, zwei Gäste stehen: Richard Strauß und der englische Kapellmeister Sir Thomas Beecham.

Hermann Reutters Violinkonzert, gespielt von Katharina Bosch-Moeckel, wird der *Stuttgarter Rundfunk* im Juni zur Ursendung bringen. — In *Wien* brachte die „Gruppe der Jungen“ das Lehrstück *„Der neue Hiob“* von *Hermann Reutter* zur äußerst beifällig aufgenommenen Aufführung.

Ludwig Weber hat in einer neuen Reihe von Chorwerken unter dem Titel *„Chorgemeinschaft“* erstmalig den Versuch gemacht, alle Beteiligten, Sänger wie Zuhörer, zu einer großen Einheit zusammenzuschließen, indem er die volkstümliche Cantus-Firmus-Melodie im Wechsel und schließlich im Allgemeingesang von allen Anwesenden vortragen läßt. Die ersten Aufführungen zweier Nummern in Essen und Münster i. W. fanden eine begeisterte Aufnahme.

Kurt von Wolfurt beendete soeben „Drei Stücke für Orchester“: 1. Siziliano, 2. Marsch, 3. Scherzo, die zusammen etwa 15 Minuten dauern und die kommenden Winter zahlreiche Aufführungen erleben werden.

Hermann Unger hat nach Kompositionen von Reinhold Keiser aus den Jahren 1700–1734 eine *„Althamburger Opern-Suite“* zusammengestellt.

Ottmar Gersters Vertonung des Goetheschen *Soldatenlied* für Männerchor und Orchester wird im Rahmen des Bundesfestes des Westfälischen Sängerbundes unter Dr. Hans Paulig zur Aufführung gelangen.

Lendvais „Psalm der Befreiung“ hat kürzlich beim 100jährigen Jubiläum der Reutlinger Liedertafel unter der Leitung Hugo Herrmanns einen starken Erfolg gehabt. Auch für die nächste Spielzeit sind Aufführungen festgesetzt in: Altenburg, Außig, Bodenbach, Hamm, Homburg (Saar), Königsberg, Konstanz, Ludwigshafen, Zürich, Zweibrücken.

Von *Herbert Brust* wurde am 10. Mai in der „Stunde der Nation“ durch den Ostmarken-Rundfunk (unter Leitung von *Erich Seidler*) die Uraufführung des Chorwerkes *„Von der Nehrung“* für Tenorsolo, Männerchor und Orchester, Werk 19 auf alle deutschen Sender übertragen.

Der Pianist *Winfried Wolf* hat aus der 1. Sonate für Violine allein von Joh. Seb. Bach „Adagio und Fuge“ für Klavier bearbeitet und bereits in verschiedenen Städten zum Vortrag gebracht.

Anläßlich des 60. Geburtstages von Max Reger veranstaltete der *Bach-Verein, Königsberg i. Pr.* eine Max Reger-Gedächtnisstunde unter Leitung seines Dirigenten *Traugott Fedtke.* Zur Aufführung gelangten außer den „Geistlichen Gesängen“ op. 138 die fis-moll-Sonate für Orgel und die Fantasie über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Als Solist war Oberorganist *Gerhard Bremsteller* von der Königin Luise Gedächtniskirche Breslau verpflichtet.

Die *Passionskantate* für Sopran- und Baritonsolo, gem. Chor und Orchester, op. 6, von *Hans Wedig* gelangt in der nächsten Zeit in Freiburg i. Br. unter Generalmusikdirektor Balzer zur Uraufführung. Die Orchestersuite, op. 3, von *Hans Wedig,* die bereits in über 20 Städten gespielt wurde, gelangte in diesem Winter in Köln, Würzburg, Osnabrück und München zur Aufführung.

Von *Ludwig Unterholzner* ist in den letzten Wochen in Hannover ein Liederzyklus für eine Singstimme und Kammerorchester zweimal — in Konzerten des Philharmonischen Orchesters unter *K. Gerbert* und des Sinfonie-Orchesters unter *O. Schilling,* beidemale mit *Else Angermann-Dedekind* als Solistin — zu erfolgreichen Aufführungen gebracht worden.

Karl Meisters „Tafelmusik“ für Streicher und Pauken wurde von den Sendern in Berlin und in München zur Aufführung angenommen.

Notizen

Autoren und Interpreten

In *Leipzig* starb im Alter von 56 Jahren *Prof. Sigfrid Karg-Ehlert,* der als Lehrer und Komponist hohes Ansehen genoß. Er hat sich auch mit der künstlerischen Verbesserung des Harmoniums beschäftigt.

Die Opernwelt hatte drei schwere Verluste kurz hintereinander zu beklagen: in Berlin starb *Lola Artôt de Padilla,* in Wien *Selma Kurz* und *Berta Kiurina.*

Franz Schreker und *Arnold Schönberg* sind durch den Preußischen Kultusminister von ihren Lehrstellen an der Akademie der Künste beurlaubt worden.

Der Intendant der Berliner Städtischen Oper und Präsident der Preußischen Akademie der Künste, *Prof. Dr. h. c. Max v. Schillings,* ist anläßlich seines 65. Geburtstages Gegenstand zahlreicher Ehrungen gewesen. Namens der preußischen Staatsregierung sprach der kommissarische Kultusminister Rust die Glückwünsche aus. Ferner erschienen bei Prof. v. Schillings zahlreiche Abordnungen, so eine der Städtischen Oper unter Führung von Direktor Papproth. Im Auftrage der Akademie der Künste sprach für die Abteilung Musik *Prof. Recnizek* die Glückwünsche aus, für die Abteilung bildende Künste gratulierte *Prof. Philipp Franck.* Die Glückwünsche der Dichterakademie wurden durch den kommissarischen Präsidenten *Dr. Gottfried Benn* und den Generalsekretär der Akademie, *Prof. Dr. Ammersdörfer,* überbracht.

Max Marschalk, der angesehene und verdiente Musikkritiker der „Vossischen Zeitung", feierte kürzlich seinen 70. Geburtstag.

Die österreichische Regierung hat *Wilhelm Furtwängler* anläßlich des Brahmsfestes das Große Goldene Ehrenzeichen der Republik Oesterreich verliehen.

Generalmusikdirektor *Stein* aus *Kiel,* wurde als Nachfolger Prof. Schünemanns zum Direktor der *Hochschule für Musik* nach *Berlin* berufen. Er war schon seit längerer Zeit von der Hochschulgruppe des „Kampfbundes für Deutsche Kultur" in Berlin mit der Aufstellung von Richtlinien für die Neuorganisation des deutschen Musiklebens als fachmännischer Berater betraut worden. Dr. Fritz Stein, der einer alemannischen Bauernfamilie entstammt, und der, bevor er sich ausschließlich der Musik zuwandte, sein evangelisch-theologisches Staatsexamen absolviert hat, genießt einen Ruf als Vorkämpfer Max Regers, als Herausgeber Bachscher Werke und als Wiederentdecker und Bearbeiter von Johann Christian Bachs Sinfonien. Auf den Gebieten der Schulmusikpflege und des Chorgesanges hat er sich schon vor Jahren für die gleichen Forderungen eingesetzt, die augenblicklich geltend gemacht werden.

Lothar Windsperger ist anstelle des ausscheidenden Prof. Dr. Hans Gál als Direktor der Musikhochschule in *Mainz* berufen worden.

Als Nachfolger des Generalmusikdirektors Dr. Karl Böhm in *Hamburg,* der bis zum Herbst 1934 in seinem Amte verbleibt, hat der Intendant des Stadttheaters mit Zustimmung des regierenden Bürgermeisters und des Aufsichtsrats den leitenden Dirigenten der Berliner Funkstunde, *Eugen Jochum,* als Generalmusikdirektor für Oper und Konzert vorerst auf drei Jahre nach Hamburg verpflichtet.

Prof. Hinze-Reinhold hat die Direktion der staatl. Hochschule für Musik in *Weimar* niedergelegt.

Der Oldenburger Landesmusikdirektor *Philipp Wüst* ist als Generalmusikdirektor an das National-Theater nach *Mannheim* berufen worden, wo er die Nachfolge Josef Rosenstocks antreten wird. Wüst, ein geborener Pfälzer, hat einen Teil seiner Abbildung in Mannheim genossen. Bevor er von Dr. Rönnecke nach Oldenburg berufen worden war, war er in Bremerhaven tätig.

Der Dienstvertrag mit dem bisherigen Intendanten des *Badischen Staatstheaters* Dr. Hans Waag ist durch Vereinbarung gelöst worden. Zu seinem Nachfolger ist der Intendant des Landestheaters in Braunschweig, *Dr. Thur Himmighofen,* gewählt worden. Er wird sein Amt am 1. August antreten.

Kapellmeister *Schmidt-Belden* wurde von dem neu gebildeten Aufsichtsrat der Breslauer Stadttheater G. m. b. H. zum *Intendanten* der *Breslauer Oper* bestellt. Er tritt an die Stelle von Dr. Hartmann.

Johannes Schüler, bisher Opernkapellmeister in Halle, wurde als Generalmusikdirektor an das *Essener Opernhaus* berufen.

Hugo Balzer, Freiburg i. B. wurde anstelle von GMD Hans Weisbach nach *Düsseldorf* verpflichtet.

Verschiedenes

Staatskommissar Hans Hinkel wird den Vorsitz der *Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände* übernehmen und einen Arbeitsausschuß von fünf Mitgliedern ernennen, welcher die Schicksale der zukünftig als *Zwangszunft* der künstlerischen Bühnenvorstände (ca. 1500 Mitglieder) organisierten Vereinigung betreuen soll.

Im *„Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer"* E. V. (gegr. 1903), dessen Ehrenvorsitz Intendant Prof. Dr. Max von Schillings führt, hat eine Umbildung des Hauptvorstandes im Sinne der nationalen Regierung stattgefunden. An die Spitze des Hauptvorstandes treten als Vorsitzender des Verbandes *Prof. Dr. Gustav Havemann* und der bisherige Vorsitzende, *Arnold Ebel,* dem die Geschäftsführung des Verbandes obliegt. Stellvertretender geschäftsführender Vorsitzender ist Kapellmeister *H. E. Ihlert.* Der „Reichsverband", der bereits etwa 10000 Mitglieder und annähernd 200 Ortsgruppen in Deutschland zählt, soll zur einzigen Standesorganisation der Unterricht erteilenden deutschen Tonkünstler ausgebaut werden, um in dem neugeschaffenen „Reichskartell berufstätiger Musiker" die Standesvertretung der Musikerzieher zu bilden.

Der von der *Emil-Hertzka-Gedächtnisstiftung* ausgeschriebene *Preis* für ein ernstes Musikstück, wurde am 9. Mai anläßlich der ersten Wiederkehr des Todestages von Emil Hertzka zum ersten Male vergeben. Der Jury, bestehend aus Alban Berg, Ernst Krenek, Hofrat Franz Schmidt, Professor an der Wiener Staatsakademie, Erwin Stein, Dr. Anton Webern und Professor Dr. h. c. Egon Wellesz, lagen 267 Werke zur Begutachtung vor. Der Preis wurde mit Rücksicht auf die große Zahl hervorragender Einsendungen geteilt. Folgende Werke wurden mit einem Preise von je 500 Schilling ausgezeichnet: Robert Gerhard (Barcelona), Chorwerk für Soli und großes Orchester, Norbert von Hannenheim (Berlin), Fünfte Symphonie, Julius Schloß (Wien), Requiem für gemischten Chor und Orchester, Leopold Spinner (Wien), Symphonie für kleines Orchester, Ludwig Zenk (Wien), Klaviersonate.

Die bekannte Berliner Konzertsängerin *Rose Walter* veranstaltet während der Festspielmonate Juli/August in Salzburg einen Kursus für Gesangstudierende.

Die *Augsburger Singschule* veranstaltet am 2. und 3. Juli 1933 ihren alljährlichen *„Junggesang“*. Die Vortragsfolge baut sich vom einstimmigen Kinderlied bis zum großen gemischten Chor auf und gibt so einen Einblick in das Schaffen dieser alten und großen volkstümlichen Stätte für Jugendmusikpflege.

Die *Güntherschule München* veranstaltet dieses Jahr wieder Sommerkurse für Gymnastik, Rhythmik, Musik, Tanz und Sport für Laien und Fachkräfte. Kurs 1 in München vom 3. - 22. Juli. Kurs 2 in St. Anton/Arlberg vom 10. – 29. Juli. Kurs 3 im Gelände und den Räumen der Deutschen Hochschule für Leibesübungen, Berlin-Charlottenburg.

Ausland

Amerika:

In der Wintersaison der *Metropolitan-Opera* 1933/34, deren Durchführung nunmehr gesichert ist, da von den notwendigen 300000 Dollar bisher 277000 durch freiwillige Abgaben aufgebracht werden konnten, wird zum ersten Male seit der Première im Jahre 1907 wieder die „Salome“ von Richard Strauß aufgeführt werden. Die Saison wird, anstatt wie bisher üblich, 24 Wochen, nur 14 Wochen dauern.

Im Einvernehmen mit der Regierung und mit Unterstützung des Staatskommissars Hinkel findet in den Monaten August und September ein *deutsches Opern-Gastspiel* im *Teatro Colon* in *Buenos Aires* statt, dessen gesamte künstlerische Leitung dem Generalmusikdirektor *Fritz Busch* übertragen worden ist. Zur Aufführung gelangen: „Parsifal“, „Die Meistersinger“, „Tristan und Isolde“, „Der Rosenkavalier“, „Fidelio“ und „Schwanda“. An Sängern wurden u. a. verpflichtet: Anni Konetzny, Edith Fleischer, (Metropolitan), Kerstin Thorborg, Lauritz Melchior, Paul Seider, Karl Laufkötter, Karl Wiedemann (Wiener Staatsoper), Walter Großmann (Berliner Staatsoper) und Michael Bohnen (Metropolitan). *Prof. Karl Ebert* wurde als Regisseur gewonnen. Anschließend an die deutsche Opern-Stagione wird Fritz Busch noch 8 Konzerte im Teatro Colon dirigieren.

Belgien:

Anfang der kommenden Winter-Saison wird in Antwerpen und Brüssel unter *Hans Rosbaud* durch Frau *Sonia Korty* ein neues kleines Ballett von Paul Hindemith zur Uraufführung gelangen. An dem gleichen Abend findet mit fast ausschließlich deutschen Künstlern eine Aufführung von Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ und „Reinecke Fuchs“ statt.

Dänemark:

Fritz Mahler brachte in *Kopenhagen* die Kleine Ouvertüre zur Oper „Der Fächer“ von *Toch, Schönbergs* Verklärte Nacht, Drei Mazurken von *Jerzy Fitelberg* und die Ouvertüre zu einem Puppenspiel von *Hans Gál zur* Erstaufführung.

Frankreich:

Die Balletts Georges Balanchine spielen im Juni im Pariser Theatre des Champs Elysées folgende neuen Werke: „Die 7 Kardinalsünden“ von *Weill*, „Träume“ von *Milhaud* und „Fastes“ von *Sauguet.*

Tschechoslowakei:

Fritz Busch dirigierte Anfang Juni eine Festvorstellung des „Fliegenden Holländer“ am Deutschen Theater in *Prag.*

Ungarn:

Am 2. Mai wurden in einem Konzert der Budapester Sektion der I. G. N. M. folgende Werke von *Paul Kadosa* aufgeführt: Vier Duette und Kleine Suite für zwei Geigen, Bauernfiedel für Violine und Klavier und Suite für Kammerorchester. Am 4. Mai spielte *Paul Kadosa* in einem Konzert der I. G. N. M. Wien mit *Joseph Szigetti* seine „Partita“ für Violine und Klavier. Am 9. Juni wird *Mengelberg* in Amsterdam das Klavierkonzert von Paul Kadosa dirigieren.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Dem Heft liegt bei:
»Der Golden Brunnen«, Mitteilungen aus Schott's Chorverlag (I. Jahrgang Nr. 1)

Neuerscheinungen 1932/33

KLAVIER

Die Söhne Bach. Leichte bis mittelschwere Original-Stücke. herausgegeben von *Willy Rehberg* . Ed. Nr. 1519 M. 2.—

Von **Bach bis Beethoven.** Leichte Originalstücke alter Meister (mit Spezialstudien und Formerläuterungen) herausgegeben von *Willy Rehberg*. 2 Hefte . Ed. Nr. 2174/75 je M. 1.50

Claude Debussy, Danse bohémienne . . Ed. Nr. 2169 M. 1.80

Alexander Gretchaninoff, op. 127a, Tautropfen, 7 leichte Stücke . . . . Ed. Nr. 2176 M. 2.—
— op. 127b, Im Kahn, 9 leichte Stücke . Ed. Nr. 2177 M. 2.—
— op. 129, Sonate gmoll . . . . . . Ed. Nr. 2164 M. 2.50
— op. 130, Russische Volkstänze, 2 Hefte Ed. Nr. 2178/9 je M. 2.50
— op. 131 Skizzenbuch, 12 leichte Stücke (in Vorbereitung)
— Album. Leichte Stücke für Klavier 4hdg. (*Willy Rehberg*) Ed. Nr. 1171 M. 2.—

Der neue Gurlitt. Leichte Klavierstücke programmatisch geordnet und bezeichnet von *Willy Rehberg*. 2 Hefte Ed. Nr. 1583/4 à M. 1.50

Paul Kadosa, op. 13, Sonate III . . . . Ed. Nr. 2168 M. 2.—
— op. 18a, 3 ganz leichte Sonatinen . . Ed. Nr. 2228 M. 2.—

E. W. Korngold, op. 25, Sonate Nr. 3 Cdur Ed. Nr. 2227 M. 4.—

Albert Moeschinger, op. 28, Vier Klavierstücke Ed. Nr. 2229 M. 3.—
— op. 29, Drei Klavierstücke . . . . . Ed. Nr. 2230 M. 3.—

W. A. Mozart, Tanzbüchlein (Les Petits Riens), herausgegeben von *Willy Rehberg* . . . . Ed. Nr. 2232 M. 1.50

Max Reger, Jugend-Album. 2 Hefte leichter Klavier-Musik aus op 17, ausgewählt von *W. Rehberg* Ed. Nr. 2171/2 je M. 2.—

E. v. Sauer, Spieluhr (Bearbeitung für 2 Klaviere zu 4 Händen vom Komponisten) . . . . M. 3.—

Mathias Seiber, Leichte Tänze. Ein Querschnitt durch die modernen Tanzrhythmen . . . . . Ed. Nr. 2234 M. 2.—
— Rhythmische Studien (in Vorbereitung)

Joaquin Turina, Zirkus, Suite . . . . Ed. Nr. 2226 M. 2.50
— Im Schusterladen . . . . Ed. Nr. 2231 M. 2.50

ORGEL

Conrad Beck, 2 Präludien . . . . . Ed. Nr. 2244 M. 2.50

Willy Burkhard. op. 32, Fantasie . . . Ed. Nr. 2243 M. 2.—
op. 28, Chorvariationen:
— Nr. 1 Aus tiefer Not. . . . . . . Ed. Nr. 2241 M. 2.50
— Nr. 2 In dulci jubilo . . . . Ed. Nr. 2242 M. 2.50

Franke-Sandmann, Cantus-Firmus-Präludien. Eine Sammlung von 307 größeren Vorspielen zu 174 Chorälen der evangelischen Kirche für die Orgel
Band I—III . . . . . . Ed. Nr. 131/3 brosch. je M. 15.—
Band IV (Ergänzungsband) . Ed. Nr. 134 brosch. M. 18.—
Band I—IV gebunden je M. 3.— mehr

Hans Gebhard, op. 18, Fantasie . . . . Ed. Nr. 2245 M. 2.50

Liber organi (*Kaller*) Band V: Toccaten Ed. Nr. 1675 M. 2.50

Ernst Pepping, Partita über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" . . . . Ed. Nr. 2246 M. 2.50

Hermann Schroeder, op. 9, Kleine Präludien und Intermezzi Ed. Nr. 2221 M. 2.50

Wolfgang Fortner, Konzert für Orgel und Streichorchester. Partitur mit Orgelstimme . . . . . Ed. Nr. 3320 M. 4.—

VIOLINE ALLEIN

Doflein, Das Geigenschulwerk. Eine Sammlung von alten und neuen Spielstücken, Liedern und Tänzen für eine und zwei Violinen. 5 Hefte (Näheres siehe Spezial-Prospekt)
— Spielmusik für Violine. Eine Sammlung zum Spiel auf einer und zwei Violinen für Unterricht und Hausmusik. (Werke von Hindemith, Pepping, Kadosa u. a.) (Näheres siehe Spezial-Prospekt)

W. A. Mozart, Die Wiener Sonatinen. 6 Sonatinen als Duette für 2 Violinen oder zweistimmigen Geigenchor eingerichtet von *Max Kaempfert* . . . . Ed. Nr. 2220 M. 1.50
— do. Violine I und II einzeln . . Ed. Nr. 2220a/b je M. 1.—

VIOLINE UND KLAVIER

Alexander Gretchaninoff, op. 34. Drei Stücke (in Vorb.)

Paul Kadosa, op. 16c, Ungarische Volkslieder Ed. Nr. 2189 M. 2.—
— op. 16f, Bauernfiedel, 7 leichte Stücke, 1. Lage Ed. Nr. 2184 M. 2.—

E. W. Korngold, Wichtelmännchen (*F. Révay*) . . M. 2.—

Fritz Kreisler, Original-Kompositionen Nr. 11: Cavatina . . . . M. 2.—

B. Martinu, Rhythmische Etüden für Violine (mit Klavier) Ed. Nr. 2224 M. 2.50

Alfred Moffat, Alte Meister für junge Spieler, Band III Ed. Nr. 1619 M. 2.—

Igor Strawinsky, Berceuse aus „Feuervogel" (*Dushkin*) Ed. Nr. 2186 M. 2.—
— Scherzo aus „Feuervogel" (*Dushkin*) Ed. Nr. 2250 M. 2.—

VIOLA DA GAMBA UND CEMBALO

A. Kühnel, Sonate A-dur . . . . . . Ed. Nr. 1575 M. 4.—

VIOLONCELLO ALLEIN

Joachim Stutschewsky, Das Violoncellspiel. Neue systematische Schule vom Anfang bis zur Vollendung
— Band I . . . . Ed. Nr. 1585 kompl. M. 10.—
— do. in 2 Heften . . . . . . Ed. Nr. 1586a/b je M. 6.—
— Band II . . . . Ed. Nr. 1587 kompl. M. 10.—
— do. in 2 Heften . . . . . . Ed. Nr. 1588a/b je M. 6.—
„Studien zu einer neuen Spieltechnik" und „Neue Etüdensammlung" siehe Edition Schott-Katalog

VIOLONCELLO UND KLAVIER

J. S. Bach, Largo (*Stutschewsky*) . . . Ed. Nr. 2251 M. 1.50
— Praeludium (*Stutschewsky*) . . . . Ed. Nr. 2252 M. 1.50
— Siciliano (*Stutschewsky*) . . . . . Ed. Nr. 2253 M. 1.50

G. F. Händel, Andante (*Stutschewsky*) . Ed. Nr. 2254 M. 1.50

Walter Lang, op. 20, Suite. . . . . . Ed. Nr. 2270 M. 3.—

Blas de Laserna, Tonadilla (*Cassadó*) . Ed. Nr. 2271 M. 1.50

J. B. de Lully, Courante (*Piatigorsky*) Ed. Nr. 2283 M. 1.50

Matiegka-Schubert, Lento e patetico (*Stutschewky*) Ed. Nr. 2256 M. 1.80

W. A. Mozart, Rondo (aus der Haffner-Serenade) (*Stutschewsky*) Ed. Nr. 1595 M. 2.—
— Sonate (Köchel Nr. 358) (*Cassadó*) . Ed. Nr. 2272 M. 2.50

M. Mussorgsky, Hebräisches Lied (*Stutschewsky*) Ed. Nr. 2257 M. 1.50
— Arie des Boris Godunow (*Stutschewsky*) Ed. Nr. 2258 M. 1.50
— Gopak (Russischer Tanz) (*Stutschewsky*) Ed. Nr. 2259 M. 1.80

A. Scriabine, Etüde (*Piatigorsky*) . . . Ed. Nr. 2284 M. 1.80

C. M. v. Weber, Sonate I (*Piatigorsky*) Ed. Nr. 2281 M. 2.—
— Sonate II (*Piatigorsky*) . . . . . . Ed. Nr. 2282 M. 2.—

KONTRABASS

B. Möchel, Brevier des Kontrabassisten Ed. Nr. 1596 M. 10.— Die erste auf moderner Unterrichtspraxis fußende Kontrabaß-Schule

FLÖTE UND HARFE

Alexander Gretchaninoff, op. 125, Bachkiria, Fantasie über bachkirische Themen . . . . Ed. Nr. 2249 M. 3.50

GITARRE

J. S. Bach, Prélude (*Pujol*) . . . . G.-A. Nr. 1039 M. 1.20
— Prélude (a.d. 4. Cello-Suite) (*Pujol*) G.-A. Nr. 1040 M. 1.50

Francisco Guerau, Villano (*Pujol*) . G.-A. Nr. 1026 M. —.80

E. Küffner, Leichte Gitarre-Duos für Gruppenspiel, Schul- und Hausmusik (*Götze*) . . . . G.-A. Nr. 83 M. 2.—

Luis Milan, Fantasia (*Pujol*) . . . . G.-A. Nr. 1017 M. 1.20
— Pavane IV (*Pujol*). . . . . . . G.-A. Nr. 1045 M. —.80
— Pavane V (*Pujol*). . . . . . . G.-A. Nr. 1046 M. —.80
— Pavane VI (*Pujol*). . . . . . . G.-A. Nr. 1047 M. —.80
Manuel M. Ponce, 18 Variationen über das Thema „La Folia espana“ und Fuge (*Segovia*). . , G.-A. Nr. 135 M. 4.—
Emilio Pujol, Exercices en forme d'études G.-A. Nr. 1221 M. 1.80
— Petite romance . . . . G.-A. Nr. 1222 M. —.80
Adolfo Salazar, Romancillo (*Pujol*). G.-A. Nr. 1217 M. 1.80
Joaquin Turina, Sonatina (*Segovia*). G.-A. Nr. 132 M. 3.—

KAMMERMUSIK

Paul Hindemith, Trio f. Viol., Viola u. Violoncello (in Vorbereitung)
W. A. Mozart, Die Mailänder Quartette für 2 Viol., Viola u. Violoncello (Köchel-Verzeichnis Anhang IV Nr. 210—213) (*Wollheim*)
— Nr. 1 Adur / Nr. 2 Bdur / Nr. 3 Cdur / Nr. 4 Esdur Ed. Nr. 1611/14 je M. 2.—
H. Purcell, Pavane und Chaconne für 3 Violinen und Basso
Partitur . . . . Ed. Nr. 1604 M. 1.50
Stimmen kplt. . . . . Ed. Nr. 1605 M. 2.—
Stimmen einzeln . . . . je M. —.50
G. Tartini, Drei Trios (*Pente*) . . . . Ed. Nr. 1615 M. 2.50

ORCHESTER

Aufführungsmateriale, soweit keine Preise angegeben sind, nach Vereinbarung.

Conrad Beck, Konzert für Streichquartett und Orchester
Partitur 4° . . . . Ed. Nr. 3348 M. 30.—
Streichquartett . . . . M. 8.—
— Innominata Partitur 4° . . . . . . Ed. Nr. 3319 M. 20.—
— Concerto für Oboe und Orchester
Partitur 4° . . . . Ed. Nr. 3316 M. 8.—
Solostimme . . . . M. 3.—
Benda, Violinkonzert (*Dushkin*) Ausgabe mit Klavier Ed. Nr. 1610 M. 3.—
Partitur . . . . M. 6.—
Stimmen . . . . M. 8.—
Doublierstimmen . . . . je M. —.80
Gaspar Cassadó, Rhapsodie catalane
Percy Grainger, Handel in the Strand (Irisches Volkslied)
Partitur . . . . M. 8.—
Stimmen . . . . M. 20.—
Doublierstimmen . . . . je M. 1.20
Ernesto Halffter, Sonatina, Ballett in 1 Akt für Orchester
Paul Hindemith, Philharmonisches Konzert, Variationen für Orchester Partitur 16° . . . . . Ed. Nr. 3505 M. 2.50
Igor Markevitch, Rebus, Ballettmusik
— L'envol d'Icare
B. Martinu, Partita (Suite I) für Streichorchester
Partitur 4° . . . . Ed. Nr. 3323 M. 12.—
— Konzert für Streichquartett mit Orchester
Partitur . . . . Ed. Nr. 3314 M. 25.—
Albert Moeschinger, II. Konzert für Klavier und Kammerorchester, Klav.-Auszug . . . . . . Ed. Nr. 3272 M. 6.—
Hermann Reutter, Konzert für Orchester mit obligatem Klav., op. 36 (in Vorbereitung)
— op. 39 Violin-Konzert (in Vorbereitung)
R. Schumann, op. 70, Adagio und Allegro für Violoncello und Orchester, bearbeitet von *Bl. Fairchild*
Alexander Tansman, Toccata
— Vier polnische Tänze
— Zweites Konzert, Ausgabe für 2 Klaviere Ed. Nr. 3090 M. 6.50
Partitur 16° . . . . M. 5.—
Ernst Toch, op. 61, Symphonie für Klavier und Orchester
Alexander Tscherepnin, Klavierkonzert III
Partitur 4° . . . . M. 40.—
Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 3269 M. 6.—

GESANG MIT KLAVIER

Claude Debussy, Zwei Lieder (hoch) mit französischem, englischem und deutschem Text:
Zéphir . . . . M. 1.50
Rondeau . . . . M. 1.50
Armin Knab, Litauische Lieder nach Texten von R. Dehmel Ed. Nr 1699 M. 1.50

Was die deutschen Kinder singen. Eine Sammlung von 180 der beliebtesten Kinderlieder. Neue Ausgabe von *H. Martens*; Klaviersatz von *L. Windsperger* brosch. Ed. Nr. 600 M. 2.20
— do. In neuem, mehrfarbigem Ganzleinen-Einband M. 3.50

GESANG MIT MEHREREN INSTRUMENTEN

Alexander Gretchaninoff, 2 Lieder für Gesang, Cello u. Harfe (in Vorbereitung)
Albert Moeschinger, op. 24, Kantate für Sopran, Solo-Violine und Klavier (Cembalo) nach Sprüchen des Angelus Silesius Klavier-Auszug . . . . Ed. Nr. 2248 M. 6.—
Claudio Monteverdi, Die Klage der Ariadne. Arie für eine Alt-Stimme und Kammerorchester. Neugestaltung von Carl Orff. Partitur (Klav.-Ausz.) . . . . Ed. Nr. 3263 M. 4.—

GESANG MIT ORCHESTER

Werner Egk, 4 Canzoni. 4 ital. Lied. f. Ten. m. Orch. in Vorbereit.
Ernst Toch, op. 60, Musik für Orchester und eine Baritonstimme nach Worten v. R. M. Rilke Partitur 4° Ed. Nr. 3317 M. 10.—

CHOR

Mainzer Singbuch. 60 meist dreistimmige Chorgesänge für gleiche oder gemischte Stimmen in Originalsätzen von *Ottmar Gerster, Joseph Haas, Armin Knab, Hans Lang, Erwin Lendvai, Walter Rein, Hermann Schroeder, Franz Willms.* 60 Seiten, Taschenformat, kartoniert . . M. 1.65
ab 25 Exemplare . . . . je M. 1.30
(Siehe auch ausführliches Spezialverzeichnis)
Neue Werke von **Beck, Burkhard, Desderi, Ebel, Erdlen, Erpf, Fortner, Gerster, Haas** (Die Heilige Elisabeth, Christnacht), **Hindemith, Knab, Lang, Lendvai, Marx, Orff, Pepping** (Choralbuch), **Petsch, Rein, Rettich, Reutter** (Der große Kalender), **Schelb, Schmid, Schroeder, Slavenski, Trantow, Weber, Wenzel, Willms** siehe Verzeichnis „**Schott's Chorverlag**“.

JUGEND- UND SPIELMUSIK

Joseph Haas, op. 81[1], Zum Lob der Musik. Kantate für Jugendchor, Streichorchester mit Orgel (oder Klavier)
Partitur . . . . Ed. Nr. 2151 M. 3.—
— op. 81[2], Zum Lob der Natur. Kantate für Jugendchor und Streichorchester mit Orgel (oder Klavier)
Partitur . . . . Ed. Nr. 2152 M. 3.—
Paul Hindemith, Plöner Musiktag, Musik zum Singen und Spielen. Näheres siehe Spezialprospekt!
Paul Höffer, op. 33, Wir singen heute: fröhliche, neue Kinderlieder Sing- und Spielpartitur (kplt.) . . . Ed. Nr. 1627 M. 2.50
— Singstimmen in 2 Heften: 1. Heft (Nr. 1—11) . . M. —.50
— 2. Heft (Nr. 12—23) . . M. —.50
Armin Knab, Alte Kinderreime für Einzelstimme oder Chor mit oder ohne Instrumente
Sing- und Spielpartitur . . . . . . Ed. Nr. 1698 M. 1.20
Carl Orff, Schulwerk, Elementare Musikübung
Bereits erschienene Hefte:
— B 1 Uebung für Schlagwerk: Handtrommel (*Bergese*) Ed. Nr. 3552a M. 1.50
— B 2 Uebung für Schlagwerk: Pauken (*Bergese*) Ed. Nr. 3552b M. 2.25
— E 1 Spielstücke für kleines Schlagwerk (*Bergese*) Ed. Nr. 3555a M. 2.25
— E 2 Spielstücke für kleines Schlagwerk (*Keetman*) Ed. Nr. 3555b M. 2.25
— H 1 Spielstücke für Blockflöten und kleines Schlagwerk (*Keetman*) . . . . Ed. Nr. 3558a M. 2.25
— J 1 Tanz- und Spielstücke: Auftakt und Bolero (*Keetman*) Ed. Nr. 3559a M. 2.70
Eduard Zuckmayer Herbstkantate von Martin Luserke in drei Teilen für gemischten Chor mit Begleitung von Bläsern und Streichern Partitur . . . . . Ed. Nr. 3271 M. 3.—
Chorstimme . . . . M. —.60
Orchesterstimmen . . . . je M. —.90

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ-LEIPZIG

Gesangskursus — Salzburg

während der Festspielmonate
Juli – August

Stimmliche Ausbildung, Lied- und Partienstudium. Neben dem Unterricht, der jeden zweiten Tag stattfindet, Einführung in die zur Aufführung gelangenden Werke.

In herrlich gelegener Sommervilla auf dem Mönchsberg moderne Einzelzimmer (fließendes Wasser, Bad), Musiksaal mit Flügel für Unterricht und tägliches Üben.

Preis für den zweimonatlichen Kursus einschließlich Wohnung, Bedienung und erstem Frühstück Rm. 330.—.

Anmeldung möglichst bis 20. Juni.

ROSE WALTER
Konzert- und Oratoriensängerin
BERLIN-CHARLOTTENBURG 9
Kaiserdamm 44

[redacted]



Bereits **1910** als an die meisten der heutigen Kleinschreibmaschinen noch lange nicht zu denken war, arbeitete Erika schon als Pionier dieser Maschinengattung.

NAUMANN **Erika**





Druckschrift Nr. 905 kostenlos durch
A.-G. vorm. Seidel & Naumann, Dresden-A 5

Vier neue Schulen



Illustr. Kinder-Klavierschule
von JOS. STUMPP

Heft 1, Preis RM. 4.—
Heft 2, Preis RM. 3.60

Bilder von Anneliese Stock

Die Schule ist mustergültig ausgestattet: 4 Farben-Offset-Titel und viele echt kindliche Illustrationen (Konturen) im Text, sehr gutes Papier (als Malbuch). Es wird also alles herangezogen, was das Interesse des Kindes zu wecken vermag.

„Ich bedauere nur, keine kleinen Knöpfe als Schüler zu haben, die ich auf so lieblich-lebendige Weise in das Reich und die Tastengeographie der Töne einführen könnte. Ich werde aber nicht ermangeln, Freunde und Kollegen, die in diesem Falle sind, auf Ihr ganz prächtiges Werklein aufmerksam zu machen.
Werner Wehrli

Anfängerschule für Gitarre
von HERMANN LEEB

Sie ist ganz auf die neuen Anforderungen, die man heute an den Gitarrespieler stellt, d. h. gleicherweise auf Begleit-, Solo- und Ensemblespiel zugeschnitten. Leeb will also eine ganz solide Grundlage — technisch und musikalisch — vermitteln, auf der bis zur Virtuosität weitergebaut werden kann. Gleichwohl wird der Schüler überraschend schnell und leicht gefördert.
RM. 1.60

Kurzgefaßte Celloschule

zwei Hefte je RM. 2.70, samt zugehörigen

23 Lagenübungen

zwei Hefte je RM. 2.20 von

CARL HESSEL

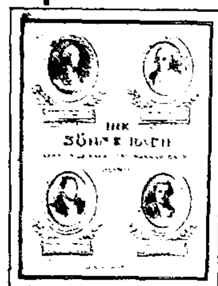
„Es sind prachtvolle Werke: ich lasse sie bereits von meinen Schülern spielen." Armin Liebermann, Berlin

„. . . . die Anlage und Darbietung des Unterrichtsstoffes verdienen wegen ihrer musterhaften Folgerichtigkeit und Klarheit jedes Lob."
Roman von Palikowski, Hannover

Kleiner Lehrgang des Blockflötenspiels
von RUDOLF SCHOCH

(für Einzel-, Gruppen- und Klassenunterricht)
erscheint in Kürze

Gebrüder HUG & Co.
ZÜRICH — LEIPZIG



STUDIEN-AUSGABEN

für den KLAVIER-UNTERRICHT

von WILLY REHBERG

Neu! **DIE SÖHNE BACH**

Eine Sammlung ausgewählter Original-Klavierwerke von Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich u. Johann Christian Bach Ed. Nr. 1519 M. 2.–

Die interessantesten der mittelschweren Klavierwerke der vier Söhne J. S. Bachs mit wichtigen Formerläuterungen und Anleitungen für das richtige Ueben.



Neu! **MOZART, TANZBÜCHLEIN**

Eine Sammlung leichter Tänze und Einzelsätze aus „Les Petits Riens" und den Divertimenti . . . . Ed. Nr. 2232 M. 1.50

Die schönsten Nummern aus Mozarts entzückender Ballettmusik „Les Petits Riens", sowie einige der bekanntesten Sätze aus Mozarts Kammermusiken — so ausgezeichnet im Geiste Mozart'scher Klaviermusik bearbeitet, daß man das „Tanzbüchlein" nahezu als eine „Entdeckung leichter bis mittelschwerer Original-Werke Mozarts" bezeichnen darf.

VON BACH BIS BEETHOVEN

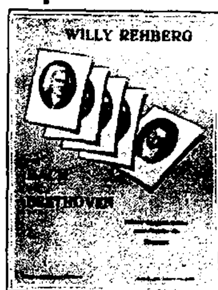
Leichte Originalstücke alter Meister (mit Spezialstudien und Formerläuterungen) 2 Hefte Ed. Nr. 2174/75 je M. 1.50

Die leichtesten Original-Stücke von J. S. Bach, Händel, Couperin, W. Fr. Bach, Rameau, Haydn, Mozart u. a. bis Beethoven, in neuartiger Form mit technischen Einführungen.

DER NEUE GURLITT

Auswahl der leichtesten Klavierstücke, progressiv geordnet und bezeichnet 2 Hefte Ed. Nr. 1583/84 je M. 1.50

Die 64 allerleichtesten Stücke C. Gurlitts (linke Hand größtenteils im Baßschlüssel), progressiv geordnet und bezeichnet.



HÄNDEL, AYLESFORDER STÜCKE

20 ausgewählte Stücke . . . . Ed. Nr. 2129 M. 2.–

Aus den neuentdeckten „76 Stücken für Klavier" von Händel eine Auswahl der für den Unterricht besonders geeigneten.

MOZART, DIE WIENER SONATINEN

6 leichte Sonatinen . . . . Ed. Nr. 2159 M. 2.–

Als technisches Material für die untere Mittelstufe kommen diese unbegreiflicherweise fast vergessenen Sonatinen zumindest den bekannten klassischen Sonatinen von Kuhlau und Clementi gleich, an künstlerischer Qualität übertreffen sie diese bei weitem.

REGER, JUGEND-ALBUM

2 Hefte leichter Klaviermusik aus op. 17 . . . . Ed. Nr. 2171/72 je M. 2.–

Mit dieser vorzüglichen Auswahl aus der Original-Ausgabe von Regers „Jugend-Album" op. 17 ist die Möglichkeit gegeben, auch im heutigen Unterricht die Jugend mit dem Geiste dieses schon klassisch gewordenen Meisters vertraut zu machen.



Klavier vierhändig:

GRETCHANINOFF, ALBUM für vier Hände

12 leichte Stücke . . . . Ed. Nr. 1171 M. 2.–

Violine und Klavier:

MOZART, DIE WIENER SONATINEN

Ausgabe von Max Kaempfert für zwei Violinen (leicht; Violine I erste Lage) oder zweist. Geigenchor

einzeln: Violine I/II . . . . Ed. Nr. 2220 M. 1.50

hierzu Klavierstimme (ad lib.) siehe oben . . . . Ed. Nr. 2220a/b je M. 1.–

B. SCHOTT'S SÖHNE ● MAINZ

Heft 7
12. Jahr

Juli 1933

Grundsätzliches zur katholischen Kirchenmusik

Karl Gustav Fellerer

Die Ausführungen des Freiburger Gelehrten werden im nächsten Heft durch einen Aufsatz fortgesetzt, der die Situation der protestantischen Kirchenmusik umreißt.

Die katholische Kirchenmusik ist durch die Liturgie und ihre Erfordernisse bestimmt. Zeiten, in denen sie sich von dieser Bindung zu lösen versucht und sich allein der musikalischen Wandlung unterworfen gefühlt hat, haben wohl bedeutsame Werke mit kirchlichen Texten, jedoch keine Kirchenmusik, die als Kunst im Gottesdienst verankert liegt, schaffen können. Die Geschichte der Kirchenmusik [1]) zeigt, wie die persönliche religiöse Haltung des Komponisten, die Stellung einer Zeit zu Religion und Gottesdienst nicht nur für die musikalische Darstellung und Ausdeutung des Textes, sondern für die gesamte künstlerische Einstellung der Kirchenmusik maßgebend sind. Die Kirchenmusik hat ästhetische und liturgische Werte. Der liturgische Wert schließt den ästhetischen in sich, der ästhetische jedoch nicht den liturgischen. Daher ist ein Werk größter Kunst, dem die liturgische Einstellung fehlt, ebensowenig Kirchenmusik, wie ein liturgisch gut gemeintes, dem künstlerischer Sinn und künstlerische Gesetzmäßigkeiten fehlen. Damit erhält in gleicher Weise der größte Teil der Kirchenmusik des rationalistischen 18. Jahrhunderts, wie des Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts seine Wertung.

Diese Zusammengehörigkeit von Liturgie und Kunst ist die Grundlage der katholischen Kirchenmusik, denn im katholischen Gottesdienst ist die Musik nicht Ausstattung, sondern Bestandteil. Der mittelalterliche liturgische Gesang verkörpert am deutlichsten diese Einheit von Liturgie und Musik. Ebenso findet die Polyphonie des 16. Jahrhunderts, nachdem sie die musikbestimmten technischen Schwierigkeiten der Niederländerzeit überwunden hat, einen geschlossenen Ausgleich zwischen Liturgie und Musik. Daher sind zu allen Zeiten diese beiden Stilrichtungen als die wahrer Kirchenmusik entsprechendsten betont worden, nicht nur von kirchlicher Seite, sondern auch von

[1]) Vrgl. dazu: Fellerer, Werden und Wandel der katholischen Kirchenmusik in Schweizerische Rundschau 1933, Heft 1, Seite 36—47.

der ernster Künstler – man braucht nur an die Romantiker zu erinnern –, selbst in den Zeiten, die einem ganz anderen musikalischen Ideal zustrebten. Sie sind nicht nur historisches Ideal, sondern in der Kirchenmusikpflege lebendig; denn das liturgisch bedingte kirchenmusikalische Ideal ist zu allen Zeiten das gleiche und der im Gregorianischen Choral und in der altklassischen Polyphonie gewonnene liturgisch-künstlerische Ausgleich behält seinen Wert immerdar. Damit ist die Pflege von gregorianischem Choral und altklassischer Polyphonie in der Gegenwart, abgesehen von den kirchenmusikalischen Bestimmungen, in sich begründet. Keine Zeit wird an diesem Ideal rütteln können; sie wird sich umsomehr auf diese Kunst besinnen, je klarer ihr der liturgische Sinn der Kirchenmusik ist. Deshalb hat die Gegenwart neues Verständnis für diese Kunstrichtungen auf Grund der geläuterten liturgischen Anschauungen wie der historischen Vertiefung bekommen. Der gregorianische Choral ist uns seit der Editio Vaticana und dem Motuproprio 1903 in seiner traditionellen mittelalterlichen Form wiedergegeben. Die äußerliche Palestrinanachahmung zur Zeit des Cäcilianismus ist zurückgetreten zu Gunsten der echten und wahren Kunst Palestrinas und seines Kreises. Wo dieser Wandel noch nicht durchgedrungen ist, ist es Aufgabe der Gegenwart die Besinnung auf Echtheit und Wahrheit der alten kirchlichen Kunst zu fördern.

Die Grundlage, die gregorianischen Choral und altklassische Polyphonie zur wahren Kirchenmusik werden läßt, muß auch für die Kirchenmusik der Gegenwart bestehen. Nicht die Nachahmung äußerer Formen dieser Kunst, sondern das Neuschaffen aus dem gleichen Geiste führt zu echter Kirchenmusik der Gegenwart, die auch ihre eigene Tonsprache besitzt. Diese muß sich im Gegensatz zur kirchenmusikalischen Produktion der vergangenen Epoche befinden, da sie ebenso von äußerer Stilnachahmung, wie von äußerem Pathos romantischer Fassadenarbeit fern sein muß. Sie muß geschaffen sein aus dem lebendigen künstlerischen Erleben, das stets zeitgebunden ist, und einem tiefen liturgischen Erleben, das im Gottesdienst und seiner Musik mehr sieht als Handlung und Ausstattung. Nur so wird stilistische Einheitlichkeit erreicht, die Übernahme choralischer Themen wirkt nicht als stilfremde Äußerlichkeit, sondern läßt die gregorianische Melodie in einem gleichgerichteten Satz verschmelzen, führt von sich aus zu einer dieser Kunst ähnlichen Tonsprache, wenn auch mit neuen Mitteln. Man braucht nur Werke jüngerer Kirchenkomponisten, wie Roeseling, Schroeder, Löhner, Desderi, Doebler u. a. zu nehmen, um diese Tendenz zu erkennen. Der Kreis um Jos. Haas, Heinr. Lemacher, Franz Philipp, Jos. Lechthaler, sucht in dieser Richtung wahre Kirchenmusik im Sinne von Liturgie und Kunst zu schaffen und sie abzubringen von der äußeren Haltung im Pathos, zu dem die spätere Entwicklung P. Griesbachers und seiner großen Gefolgschaft geführt hat. In ähnlicher Weise bahnen sich neue kirchenmusikalische Strömungen im Auslande an (z. B. Caplet, van Nuffel, Monnikendam, Malipiero, Hilber, Montillet, u. v. a.)

Die liturgische Besinnung muß zu einer Neuorientierung des kirchenmusikalischen Schaffens führen. Bestärkt wird die Umwälzung im kirchlichen Musizieren durch die kirchenmusikalischen Erlasse Papst Pius X. 1903 und Papst Pius XI. 1928, die deutliche Richtlinien im Sinne liturgischer Vertiefung geben. Es liegt hier keine Beschränkung der Kirchenmusik vor, wie dies von flüchtigen Lesern der päpstlichen Erlasse vermutet wurde, sondern eine Förderung. Die Kirchenmusik wird auf die Bahnen

verwiesen, die ihr vom Frühchristentum an die Kraft tiefen künstlerischen Schaffens gegeben haben, deren Verlassen sie zur Unkunst und Säkularisierung, also zum Verlust ihres Eigenwertes geführt hat. Hat die von der Kirche verstärkte und geforderte liturgische Besinnung im Mittelalter und 16. Jahrhundert zu einer besonderen Blüte der Kirchenmusik geführt, so ist zu hoffen, daß auch die starke liturgische Welle der Gegenwart der Kirchenmusik neue Kräfte und Vertiefung gibt, von der bereits eine Reihe von Anzeichen vorhanden sind.

Die Kirchenkomposition der Gegenwart wird die künstlerischen Werte schaffen, deren Stellung erst die Geschichte ganz klar erkennen wird. Sie muß aber auch in der Gegenwart von einem Musikleben getragen werden, das den liturgischen Ernst recht erkennt und ihm Förderung bedeutet. In dem Labyrinth von liturgie- und kunstfremden Strömungen in der Kirchenmusik der Gegenwart sind die kirchenmusikalischen Bestimmungen erneut Führer. Sie stellen die liturgische Aktivierung der Gemeinde in den Vordergrund und geben damit der Kirchenmusikpflege besondere Aufgaben. Der „Volkschoral", wie er vor allem von den Benediktinern ins Volk getragen wird, ist die vollkommenste Möglichkeit der Durchführung dieser Aufgabe, zumal damit auch die frühmittelalterliche liturgische Ordnung hergestellt ist; denn die Verteilung der Gesänge im mittelalterlichen Gottesdienst erfolgt auf Priester, Klerikersolisten, Klerikerchor und Gemeinde. Damit ist die Unterschiedlichkeit der Gesänge, wie eine wirksame Abwechslung gegeben; zugleich aber auch größte Einheitlichkeit, die das gemeinsame liturgische und künstlerische Erleben befördert. Der Vortrag bestimmter Gesänge des gregorianischen Chorals durch die ganze Gemeinde als Volksgesang gibt Verständnis für die traditionelle Melodie, für den Bau der Liturgie und bietet auch Möglichkeiten zum Erklingen der Gesänge durch Solisten und Chor, die sonst in ihrer ursprünglichen Form wenig gehört werden.

Ein wesentliches Moment dieses von der Allgemeinheit getragenen Choralgesangs ist neben der liturgischen Einheit, die nur hier im Gottesdienst voll gegebene musikalische. Sie öffnet den Sinn für stilechten Choralvortrag, der durch keine harmonische Orgelbegleitung in seinem Wesen zerstört wird, ebenso für die stilistische Einheitlichkeit des kirchenmusikalischen Programms, die eine selbstverständliche künstlerische Folgerung aus der einheitlichen Auffassung des Gottesdienstes als liturgische Ganzheit ist.[1]) Wird die Musik wirklich als Kunst erlebt, dann ist Einheitlichkeit der stilistischen Haltung der einzelnen musikalischen Stücke des Gottesdienstes Voraussetzung. Der reine Choralgottesdienst erfüllt diese Forderung am vollkommensten. Bei mehrstimmigen gottesdienstlichen Gesängen ist die stilistische Gleichrichtung des Programms ebenso eine liturgische wie künstlerische Aufgabe, gegen die heute noch viel gesündigt wird. Im 16. Jahrhundert hat man diese Notwendigkeit bereits klar erkannt und in der mehrstimmigen Proprienkomposition einen Ausgleich zu schaffen versucht. Die stilistische Gleichordnung rechtfertigt vom künstlerischen Standpunkt aus die Bestimmung des Motuproprio: „eine Kirchenkomposition ist umso mehr kirchlich und liturgisch, je mehr sie sich in ihrer Anlage, ihrem Geist und ihrer Stimmung dem gregorianischen Ge-

[1]) Vrgl. K. G. Fellerer, Die Aufführung der katholischen Kirchenmusik in Vergangenheit und Gegenwart. Einsiedeln 1933. S. 42 ff.

sang nähert." Dem ist nicht mit äußerer Übernahme choralischer Themen Genüge getan; mit keinem Worte ist gefordert, daß Choralthemen vorliegen sollen, die Grundhaltung muß liturgisch sein und damit ergibt sich von selbst eine Annäherung an den liturgischen Gesang des Mittelalters, der als Gesang des Priesters zu allen Zeiten lebendig war und sein wird.

Die stilistische Einheitlichkeit der Musik des Gottesdienstes betrifft in besonderem Maße auch das Orgelspiel. Hier hat die Liturgiefremdheit der letzten Jahrhunderte ebenso abwegig gewirkt, wie in der vokalen Kirchenkomposition. Sie hat das liturgische Orgelstück, wie es im 16./17. Jahrhundert und vor allem in Frankreich noch bis zum 18. Jahrhundert lebendig war, durch seichte Charakterstücke, die keinen festen Platz in der Liturgie haben, verdrängt und die Kunst der Orgelimprovisation stark in Vergessenheit geraten lassen. Das Orgelspiel ist aus dem Rahmen der ganzen gottesdienstlichen Musik getreten und anstatt verbindend und vereinheitlichend zu wirken, ist es störend, trennend und fremd geworden. Hier hat die Gegenwart neue Aufgaben, die in erster Linie Liturgie und Improvisation, dann aber auch Liturgie und Orgelkomposition verbinden.

Aus dem Gesagten wird deutlich, daß der Kirchenchorleiter und Kirchenorganist besondere Feinfühligkeit in der Programmgestaltung aufweisen muß, daß weder künstlerische Fähigkeit noch liturgischer Sinn allein ausreichen können, um die Aufgaben zu erfüllen. Dementsprechend muß auch die Ausbildung des Kirchenmusikers andere Wege gehen, als die des allgemeinen Musikers oder des Theologen. Hat man zur Zeit des Kampfes gegen die säkularisierte Kirchenmusik im 19. Jahrhundert die musikalische Ausbildung vielfach zu gering geachtet, so besteht in der Gegenwart die Gefahr des Gegenteils. Die rein musikalische Ausbildung kann beim Kirchenmusiker nicht genug gesteigert werden; die Kenntnis der Liturgie genügt aber nicht zur seelischen Vertiefung; wie das Erleben der Musik, so ist auch das Erleben der Liturgie notwendig und das wird nicht in einer zwei- oder auch fünfstündigen Vorlesung über Liturgie erworben. Die Angliederung von katholischen Kirchenmusikabteilungen an unsere Musikhochschulen in der Gegenwart ist sicherlich ein sehr erfreuliches Zeichen und ein überaus wertvoller Weg zur Steigerung der musikalischen Fähigkeiten des jungen Kirchenmusikers. Er muß sich aber bewußt bleiben, daß diese musikalische Steigerung in gleicher Weise eine Steigerung des religiösen und liturgischen Erlebens mit sich bringen muß und daß er an der Ausbildung dieser Seite in erster Linie an sich selbst arbeiten muß. Eine Aufgabe der Leiter des kirchenmusikalischen Studiums wird es aber sein, neben der musikalischen Förderung auch eine liturgische Durchbildung zu fördern, die weiterreicht als bloßes Wissen um die liturgischen Vorschriften.

So gesehen erhält die Kirchenmusik eine besondere Stellung im Rahmen des Musiklebens, die innerlich begründet und in der Geschichte gefestigt ist. Vieles, was sonst gerade für den Musiker fremd erscheinen möchte, erhält so auch seinen künstlerischen Sinn und gibt der Gegenwart besondere Aufgaben. Der Unterschied zwischen Kirchenmusik und geistlicher Musik muß dem praktischen Kirchenmusiker ebenso klar sein, wie dem Beurteiler der Musik und Musikpflege in Vergangenheit und Gegenwart. Denn nur so entsteht eine gerechte Würdigung und richtige Förderung der Kirchenmusik der Gegenwart, die so verheißungsvolle Wege eingeschlagen hat.

Volksverbundenheit und Volkstümlichkeit

Herbert Trantow

Wir führen mit diesem Beitrag eines jungen Komponisten die im vorigen Heft begonnene Auseinandersetzung über das heute entscheidende Thema: Volksverbundene Kunst fort.

Die nationale Revolution bringt dem deutschen Volke zum ersten Male in seiner Geschichte die Aufgabe der schöpferischen Synthese aller seiner Stände – niemand kann sich ihr entziehen — am allerwenigsten die deutsche Kunst, deren Weltgeltung Deutschland so viel zu danken hat. Daß diese neue schöpferische Synthese sich schon in einigen Jahren zeigen wird, ist anzunehmen – ob sie bereits da zum Durchbruch kommt oder später oder vielleicht auch gar nicht, wird nicht zuletzt davon abhängen, welche Wertung in den nächsten Jahren den kommenden schöpferischen Arbeiten zuteil werden wird. Daß das Bestreben aller, besonders der jungen schöpferischen Kräfte, in Richtung einer Kunst liegt, die, folgend den politischen und kulturellen Ereignissen, in ihrer Auswirkung möglichst alle Stände ergreift, ergibt sich nicht zuletzt aus dem ideologischen Unterbau, der die ganze Nation immer mehr erfaßt. Aus der Eigentümlichkeit unseres neuen Staatsgefüges folgert die ungeheure Verantwortung, die die maßgebenden Stellen dem neuen schöpferischen Leben der Nation gegenüber tragen. Dabei können sich Schwierigkeiten einstellen, auf die hinzuweisen umso eher am Platze ist, als junge schöpferische Kräfte von einer Empfindlichkeit zu sein pflegen, auf die eine Kulturpolitik, die mit der Kraft der unsrigen einsetzt, logischerweise nicht viel Rücksicht nehmen kann — das neue Deutschland muß zunächst mit einigen großen Richtlinien arbeiten, die in ihrer schlagwortartigen Auswirkung der Wertung des kommenden Deutschland kaum gerecht werden können, wenn sie nicht stets nur als große Richtlinien angesehen werden, ohne im einzelnen bindende Kraft zu haben.

Bedenklich scheint hier (besonders bei mangelnder dialektischer Einsicht) der Begriff der „Volkstümlichkeit". Wenn die Forderung allenthalben auftaucht, die neue deutsche Kunst müsse volksverbunden sein, so ist das ein Postulat, dem ohne Bedenken zuzustimmen ist, als die deutsche Kunst in ihren größten Vertretern immer dasselbe Bild schöpferischer Kraft gezeigt hat: die Erfindung wird getragen durch die Basis des Meisterkönnens, geordnet durch die deutsche, etwas schwerblütige Geistigkeit. (Daß alle Erfindung aus Empfindung quillt, ist keine typisch deutsche, sondern eine Eigenschaft jeder echten Kunst!) Das grenzt auf ihrem Sondergebiet unsere deutsche Musik ab gegen die Elementarrhythmik der slawischen, die spielerische und etwas kühle Artistik der französischen, die der reinen Kantilene und wirkungsvollen Brutalität gleichermaßen hingegebene italienische Musik. Im gleichen Augenblick erkennt man aber auch die Schwierigkeit dieser Definitionen: niemand vereinigte alle diese Elemente mehr als Mozart – niemand schrieb cantablere Musik als Schubert — niemand artistischere Werke als Richard Strauß! Die Gefahr, daß der kommenden schöpferischen Generation

unter dem Gesichtswinkel der Volksverbundenheit eine Richtung gegeben wird, die dem Wesen unserer größten Meister sehr wenig entspricht, ist deshalb sehr groß, weil sich gerade im Schaffen dieser unserer Größten überall die eigenpersönlichste Umwandlung fremdnationaler Elemente nachweisen läßt – im Gegenteil oft dieses Schaffen durch die Assimilierung und die echt deutsche Erhöhung aller dieser Elemente zum großen Kunstwerk eine neue Weite bekam. Die Einflüsse der zeitgenössischen italienischen Musik auf Bach, Händel und Mozart, der ungarischen Volksmusik auf Brahms, Berlioz' auf Richard Strauß, Debussys auf den späten Reger sind bekannt – die Art der schöpferischen Umwandlung ist eine der schönsten Eigenschaften des deutschen Genius.

Gefährdet scheint das kommende deutsche Schaffen, wenn der Begriff der Volkstümlichkeit autoritäre Wirkung bekäme. Die größten Werke unserer größten Meister sind, soweit wir die deutsche Musikgeschichte zurückblicken, bis heute unpopulär gewesen! Und die jeweiligen Zeitgenossen konnten in großem Maßstabe stets nur die Werke verstehen, die nicht so turmhoch über ihre Zeit hinausragten wie etwa Bachs oder Beethovens letztes Schaffen oder Wagners Tristan. Es muß heute, wo Max Reger oft als letzter deutscher großer Komponist gepriesen wird, – (wieviele „letzte" große deutsche Komponisten hat es eigentlich nicht schon gegeben?! Bei der Uraufführung von Mozarts „Don Juan" fand man teilweise den Lärm und die Dissonanzen ebenso unerträglich, wie bei der Uraufführung von Wagners Werken) – darauf hingewiesen werden, daß es kein Werk von ihm gibt, das wirklich „volkstümlich" ist – das „volkstümlichste" Werk von J. S. Bach ist das erste Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier in der Gounodschen Bearbeitung, von Brahms das Wiegenlied und zwei Ungarische Tänze, aus Wagners Tristan ist nichts volkstümlich geworden! Richard Strauß und Reger, unter dem Gesichtspunkt der Volkstümlichkeit betrachtet, würde ergeben, daß, erschienen in der kommenden jungen Generation zwei ähnliche Begabungen, diese als artistisch oder verkrampft abgelehnt würden und bei den heutigen katastrophalen Verhältnissen, wo sich weder Unternehmer-, noch Mäzeninitiative großzügig genug für derartige Talente einsetzen könnte, einem Schicksal des Verkümmerns und Verkanntwerdens ausgesetzt sein. (In der Musik gibt es keine so schroff-tragischen Schicksale wie die eines Hölderlin oder Heinrich von Kleist – denkbar sind sie aber . . .) Daß sich junges großes Können zunächst in einer Art Artistik äußert, zeigt am besten der junge Beethoven, in dessen erster Schaffensperiode Tiefe der Gedanken absolut hinter formalen, spielerischen und klangsinnlichen Momenten zurücktritt – der junge Richard Strauß entwickelt sich ganz allmählich aus Abhängigkeiten, die von Mendelssohn bis Wagner reichen – aus Regers ersten Publikationen würde kein Mensch auf seine spätere Entwicklung schließen können! Die Aufgabe der nächsten Jahre kann nur darin bestehen, die junge Generation aufs Genaueste daraufhin zu beobachten und in der Weise zu führen, daß die geborenen „Artisten" den Weg zur Einfachheit finden – die lediglich einfach Empfindenden den Weg zur großen Gestaltung! Das strebende Bemühen um engste Volksverbundenheit ist der kommenden Generation a priori mit auf den Weg gegeben – aber der Gesichtspunkt der Volkstümlichkeit hätte – falls nicht ein zweiter Franz Schubert auf dem Marsch ist – lediglich zur Folge, daß die große Form stirbt! Die große deutsche Musik ist mit dem Begriff der Volkstümlichkeit nicht ausschließlich zu erfassen. Sonst gäbe es nicht nur eine wirklich deutsche Volksoper: den „Freischütz".

Die Jugend und die schönen Künste

Wolfgang Koeppen

Alle Zeiten haben es geliebt, die Kunst in der allegorischen Gestalt einer Jugend darzustellen, und meist war es ein Jüngling, der die Fackel trug und in die Zukunft leuchtete. Der junge Mensch sagte man, die junge Kunst hieß es, und immer hat dasselbe Epitithon „Jung" dazu verführt, die junge Kunst als eine Sache der jungen Menschen und die jungen Menschen als die Schöpfer der jungen Kunst hinzustellen. Hier wurde ein biologischer Begriff mit einem artistischen in denselben Topf geworfen. Man übersah, daß eine neue Generation noch keineswegs eine neue künstlerische Epoche bedeutet; man übersah vor allem die Frage, ob Kunst überhaupt eine Angelegenheit der Jugend ist, denn es könnte sehr leicht sein, daß sie als Bedürfnis dem Alter und seiner Muße (die weise macht und fromm) mehr bedeutet und daß sie nur von diesem Alter gefordert und auch angetrieben wird.

Der junge Maler, der junge Dichter, der junge Musiker, sie alle zusammen machen noch keine Jugend. Überdies sind sie irgendwie Vernarrte, besonders Auserwählte, eben Ausübende einer Kunst. Die Frage ist, in welchem Zusammenhang sie zu ihren Altersgenossen stehen, welches Echo sie bei ihnen finden. Es könnte möglich sein, daß die ganze Klasse Fußball spielt, während der eine, der über der Harmonielehre hockt, zunächst mal das schwarze Schaf ist, wenn sein Name später auch vielleicht in Form einer Gedenktafel das Portal der Schule zieren wird. Und sollte es nicht auffallen, daß der Mäzen meist ein Mann mit einem Bart ist, während es doch auf den Rennbahnen und in den Bars junge Herren gibt, deren Scheckbuch gut und gerne die Erstlinge des Genies finanzieren könnte. Ergo bleibt festzustellen, daß der junge Künstler zunächst am einsamsten im Kreise seiner Generation ist.

Aber reden wir nicht von der Ausnahme, dem Künstler, dem schwarzen Schaf, reden wir lieber von dem Durchschnitt der Generation, von der Klasse, die wohl Fußball spielt. Das ist ein schönes Spiel und schließt nicht aus, daß einem auch anderes gefällt, das Drama, die Musik, der Tanz, die Architektur, die Malerei und die Plastik. Und wirklich, das gibt es, die Künste ziehen an und gefallen. Nicht allen, das ist klar, aber doch einer deutlichen Gruppe, die zu den verschiedenen Zeiten von verschiedener Stärke, aber doch immer da war.

Die Kunst kann Glück haben. Es geschieht zuweilen, daß der ganze Idealismus einer Jugend sie zum Gegenstand seines Überschwangs macht. In Deutschland hat es solche Fälle gegeben; Schiller wurde von einer Welle rein jugendlicher Begeisterung emporgetragen, und der Werther verzauberte einmal in gefährlichster Weise die Söhne Europas. Aber man darf nicht vergessen, daß es ja nicht nur das Kunstwerk war, das mitriß und wirkte, sondern und vielleicht am stärksten das Thema, das die Jugend bewegte, das Thema Liebe und das Thema Freiheit.

Von der Jugend nur weil sie jung ist hat die Kunst eigentlich wenig zu erwarten. Alle Erfolge, die ihr in den letzten Jahren beschieden, wurden von einer fast durchweg

mittleren Altersschicht getragen. Die Kunst hatte es verlernt, das Interesse des jungen Menschen zu wecken. Er hatte sich von ihr zurückgezogen. Seine Ideale waren andere. Die Frage ist, ob sie kunstfeindlich waren.

Das Ideal der Jugend unserer jüngsten Vergangenheit und auch unserer Gegenwart heißt: die Nation. Das war als Forderung eine Macht, die jedes andere Interesse sich unterordnete. Der Kampf ging nicht um die neue Musik. Der Kampf ging nicht um ein neues Drama. Der Kampf wies der Malerei keine neue Richtung. Der Kampf dieser Jugend ging um den Staat. Der Kampf wurde auf der Straße gekämpft und war ganz und gar unkünstlerisch. Die Jugend fühlte sich verpflichtet, fühlte sich der verlorenen Schlacht der Väter verpflichtet, und von ihrer Zeit in einer Weise gefordert, die total war.

Dennoch empfand sie eine Sehnsucht nach dem Schönen. Eine Sehnsucht, die nur (dies ist keine Wertung, sondern eine Feststellung) von dem Hang zum Volkstümlichen verschattet wurde, der in der Richtung einer Entwicklung lag, die zwangsläufig zunächst zu den Quellen zurückführen mußte, die vielleicht verschüttet waren. Man besann sich auf das künstlerische Gut des Volkes, auf das Erbe, das vergessen worden, und der Jugend ist hier manche Wiederbelebung zu danken.

Schon der Wandervogel sang die alten Weisen der Landsknechte und der Buntschuhbauern. Die ersten Gruppen der nationalen Jugendverbände zogen in der Art des Hass-Berkow mit Mysterienspielen durch das Land. Alte Volkstänze, Volkstrachten, Volksmusik wurden wieder aktuell. Und von hier, von diesem weiten Zurückgreifen aus, wurde ein Aufbau versucht. Man war gegen eine Kunst für die Kunst und für die simultane, allen zugängliche Freude an dem schönen Werk. Man wollte etwas wie einen feierstündlichen Gebrauchswert schaffen. Im gewissen Sinne eine sozialistische Kunst, die nicht nur das Vergnügen einer dünnen Oberschicht von geschmacklich Verfeinerten.

Dieser Isolierung der Kunst entgegenzutreten, war auch der Wille einer sogenannten musikalischen Jugendbewegung, die um 1910 etwa in Wickersdorf (das damals eine Hochburg des Ideals vom Wandervogel war) unter August Halm ihren Anfang nahm. Vom mittelalterlichen Volkslied und von der noch sehr im Sozialen verankerten Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts ausgehend, hat diese Bewegung zu einer besonderen Entwicklung des linearen Stils in der Musik und in der Moderne bis eigentlich zu Hindemith geführt.

Auch in den anderen Künsten, in den Regionen des Theaters, der Malerei und der Literatur, hat die Jugend, nachdem sie bis zu den ältesten volkhaften Anfängen zurückgegangen, den Anschluß an die künstlerischen Bestrebungen der Gegenwart, ja selbst an die Manifeste der fortschrittlichen Avantgardisten gefunden. Das Beispiel Italiens hat hier die Richtung gewiesen. Dort waren und sind die junge nationale Bewegung des Faschismus und die junge künstlerische des Futurismus immer gemeinsam marschiert, und nur bei uns glaubten bis heute einige Reaktionäre ältester Schule, daß eine Jugend nationalen Charakters sich in übertriebenem Konservatismus gegen alles, was modern ist, in den Künsten zu stellen habe.

Daß das zu ihrem und zu der Kunst Glück durchaus nicht der Fall ist, daß die Jugend sich gegen einen Mißbrauch ihre Kräfte wehrt, bewies erst vor kurzem eine Kundgebung des Nationalsozialistischen Deutschen Studenten-Bundes im Auditorium

Maximum der Berliner Universität, die sich unter der Parole „Jugend kämpft für deutsche Kunst" mit erfreulicher Offenheit gegen jede Reaktion, gegen jeden Stillstand wandte. Da wurde mit Begeisterung und wahrhaft jugendlichem Überschwang für Künstler wie Barlach, Kolbe, Schmidt-Rottluff und Emil Nolde gesprochen und anderseits mit einer Freiheit, wie wir sie schon lange nicht mehr gehört haben, gegen die kleinbürgerlichen Konjunkturritter gewettert, gegen die Banausen im Rauschebart, die, selber ewig verkannt, das Schlagwort vom „Kulturbolschewismus" wie einen Kinderschreck gebrauchen gegen jedes Kunstwerk, das ihren mikrozephalen Geisteshorizont übersteigt. Die Schlußthese dieser Veranstaltung, die Worte: „Für die Wahrheit, für die Gerechtigkeit vor der Leistung und für die Freiheit der deutschen Kunst" lassen hoffen, daß der politische Kampf der Jugend jetzt auch zu einem Kampf für die Freiheit der Kunst wird.

Kunst im neuen Staat

Die Neugestaltung des Theaters

Staatskommissar Hinkel äußerte sich in einer Unterredung mit einem Pressevertreter über die schwere Krisis der deutschen Theater und über die Bemühungen der nationalen Regierung, das Theater als wichtige Bildungs- und Kulturstätte wieder lebensfähig zu machen. Einleitend bemerkte er zunächst, daß der neugegründete Theaterausschuß vor allem dafür zu sorgen habe, daß an der Spitze der öffentlich-rechtlichen Bühnen Preußens Persönlichkeiten ständen, die eine Führung dieser Kulturstätten im Sinne der Regierung gewährleisteten. Künftig werde es, nach Begutachtung des Preußischen Theaterausschusses, dem die Prüfung aller staatlichen und städtischen Theaterfragen nach sachlichen und personellen Gesichtspunkten obliege, der Zustimmung des preußischen Ministerpräsidenten bzw. des preußischen Kultusministers bedürfen, ehe Verträge mit leitenden Persönlichkeiten Rechtsverbindlichkeit erlangten.

Staatskommissar Hinkel sprach sodann über die beabsichtigten Maßnahmen, um das deutsche Theater wieder existenzfähig zu machen. Eine wesentliche Rolle werde hierbei die neue Besucherorganisation „Deutsche Bühne" spielen. Den Mitgliedern dieser Organisation wie auch den Angehörigen der übrigen nationalsozialistischen Organisationen werde es zur national-kulturellen Ehrenpflicht gemacht werden, die Theater zu besuchen. Es werde scharf darauf geachtet werden, daß diejenigen, die sich den Theaterbesuch leisten können, dies auch wirklich tun. Es werde eine großzügige Werbe- und Erziehungsaktion unter Heranziehung der Dichterakademie, der Kulturorganisationen, des Rundfunks und der Presse einsetzen, um die lebendigste Verbindung zwischen Volk und Kunst herzustellen. Bei Feststellung der Spielpläne gebühre den Klassikern der erste Platz; man werde aber auch junge Autoren zu Worte kommen lassen, die in einer weltanschaulich anders eingestellten Zeit in den Hintergrund gedrängt worden seien.

Natürlich denke man nicht daran, alle Werke ausländischer Dichter und Komponisten zu verbannen und sich kulturell von der Welt abzuriegeln. Daß ein Shakespeare, ein Molière, ein Rostand, ein Ibsen, ein Björnson oder ein Tolstoi von deutschen Bühnen

verschwinden würden, sei ebenso undenkbar wie eine Ausschaltung von Verdi, Rossini, Puccini, Bizet, Tschaikowsky. Alle kulturell-wertvolle, bodenverwurzelte Kunst werde gepflegt werden. Gegen Überfremdung allerdings würden wir uns zu wehren haben; der deutschen Kunst gebühre im deutschen Theater die erste Stelle.

Wir seien auch keine Philister, um Einwendungen dagegen zu erheben, daß neben der ernsten Kunst auch die leichtere Musik gepflegt werde, da das Theater neben seiner erzieherischen und bildenden Mission auch geistige Erbauung und Erholung bieten solle. Was die Einstellung zu nichtdeutschen Künstlern angehe, so würden an den behördlichkontrollierten und verwalteten Bühnen grundsätzlich arische Künstler beschäftigt werden. Jüdischen Künstlern sei die Betätigung nur nach Maßgabe der im Beamtengesetz festgelegten Bestimmungen gestattet. Diese gesetzliche Regelung bilde auch für die städtischen Theater die Richtschnur. Natürlich könnten freischaffende ausländische Künstler in Deutschland gastieren; maßgebend werde hierbei sein, wie der betreffende Staat sich deutscher Kunst und deutschen Künstlern gegenüber einstelle. Privattheatern bleibe es unbenommen, nichtarische Künstler zu beschäftigen.

Eine Kommission für Konzertwesen

In der Voraussetzung, daß deutsche, allgemein anerkannte, seit Jahren durch ihre Leistungen legitimierte Künstler am ehesten dazu berufen sind, dem Musikleben des neuen Deutschland als Führer und Berater zur Seite zu stehen, hat der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung eine Kommission zusammenberufen, bestehend aus den Herren Wilhelm Furtwängler, Max von Schillings, Wilhelm Backhaus, Georg Kulenkampff, die die Programme sämtlicher öffentlicher Konzertvereine (ob aus öffentlichen Mitteln subventioniert oder nicht) zu prüfen und die Vereine im Bedarfsfalle zu beraten haben. Die Gesichtspunkte, nach denen dies geschehen wird, sind folgende:

Im Mittelpunkt unseres Musiklebens hat die Pflege der großen deutschen Musik zu stehen. Dies soll indes nicht heißen, daß nicht auch die Musik der außerdeutschen Welt — alter deutscher Tradition gemäß — zu Worte kommen soll und ihren produktiven Anregungswert für uns Deutsche weiter ausüben kann.

Innerhalb der zeitgenössischen Produktion wird besondere Rücksicht auf die deutschen Komponisten zu nehmen sein; aber auch dies soll nicht besagen, daß nicht die bedeutenden, repräsentativen Leistungen außerdeutscher Musik nach Gebühr bekanntgemacht und gepflegt werden sollen.

Bei mitwirkenden Künstlern (Solisten, Sängern usw.) gilt ebenfalls der Grundsatz, daß in erster Linie deutsche Künstler herangezogen werden müssen, die berufen sind, ein deutsches Musikleben zu tragen und zu erhalten. Indessen muß hervorgehoben werden, daß in der Musik, gleich wie in jeder Kunst, die Leistung stets der ausschlaggebende Faktor bleiben muß; dem Leistungsprinzip gegenüber müssen, wenn erforderlich, andere Gesichtspunkte zurücktreten. Jeder wirkliche Künstler soll in Deutschland tätig sein und nach Maßgabe seiner Fähigkeiten gewürdigt werden können.

Diese vom Minister eingesetzte Kommission wird in Zukunft die einzige Instanz sein, die über Programmfragen im Musikleben Preußens zu entscheiden hat.

Blick in Zeitschriften

Die Musik (Berlin) Juni (Sonderheft).

Das neue Deutschland mit Beiträgen von Graener' Ladwig, Trapp, Bullerian, Dressler-Andress' Prof. Stein und Prof. Hans J. Moser. Aus dem beiliegenden Inhaltsverzeichnis des ersten Halbjahrsbandes 1933: Otto Fritz Beer: *Egon Wellesz;* Paul Bekker: *Von der „Rose" bis zur „Bürgschaft";* H. Connor: *Kurt Weill und die Zeitoper;* Erwin Felber: *Serge Prokofieff;* Otto L. Fugmann: *Darius Milhaud;* Fred Goldbeck: *Honegger oder der Triumph der Naivität;* Hans Kuznitzky: *Tanz und tänzerisches Schrifttum*, Willi Reich: *Was wir von Hermann Scherchen lernten;* Otto Steinhagen: *Ernst Toch und die neue Musik;* Egon Wellesz: *Erinnerungen an Oxford;* V. Zuckerkandl: *Musikalische Gestaltung der großen Opernpartien.*

Juliheft. Karl Geiringer: *Ein unbekanntes Klavierwerk von Robert Schumann;* Roland Tenschert: *Chiffrierte Stellen in Mozarts Briefen*; Paul Kaufmann: *Brahms-Erinnerungen.*

Zeitschrift für Musik (Regensburg) Juni.

Walter Berten: *Paul Hindemith.*
Hindemith ist nicht nur vorklassischen Traditionen verbunden, sondern unmittelbarer Erfüller des von Reger eröffneten neuen Wegs. Bei aller Konsequenz in der Anwendung neuer Mittel erscheint sein Werk durchaus kraftvoll verwurzelt. Man hörte einmal seine Konzertmusik für Streicher und Blechbläser in unmittelbarer Nachbarschaft einer Haydn-Sinfonie und sah es (jenseits eines hier unstatthaften Wertvergleichs) überraschend bestätigt. In ihrer straffen, heiter-hellen klanglichen und formalen Struktur wusste die Sinfonie Haydns noch nichts von der späteren Hegemonie des Rein-Harmonischen; Hindemiths Konzert wusste nichts mehr von ihr. Das Melodische wirkt hier wieder als neue formgebende Kraft der musikalischen Gestaltung zu horizontaler Klangordnung, eine unverzettelte Agogik als grosser deutlicher Zug der formalen Gliederung. Nach einem Jahrhundert vertikaler Klangordnung, da von der alles beherrschenden Harmonie her die Melodie bestimmt wurde, hat nun diese mit dem Rhythmus wieder die formende Gewalt übernommen. Das Klangbild wird so, erlöst vom Subjektivistischen, herber, härter, aber frischer; die Form gedrungener, straffer und von einer wohltuenden Klarheit und Konzentration.

Um Fritz Jöde (Aussprache); Herbert Schulze: *Die Orgelbewegung und ihre gegenwärtige Lage in Deutschland.*

Die Musikpflege (Leipzig) Juni/Juli.

Georg Schumann: *Chorfest – Volksfest.*

Hans Hoffmann: *Chorerziehung und Stimmbildung.*

Kurt Westphal: *Einführung in die Musikgeschichte.*

Walter Rein: *Zur Stilistik des neuen Volksliedsatzes für Chor.*

Die neue Volksliedbearbeitung liegt heute in vielen gültigen Fassungen vor, die dem chorischen Musizieren einen beglückenden Reichtum und grösste Mannigfaltigkeit gebracht haben. Ihre Form darf als gesichert angesehen werden. Wenn sie heute trotz ihres breiten Vordringens noch hier und da auf Widerstand stösst, so liegt das häufig daran, dass die ihrem Stil entsprechende Darstellungsweise noch nicht gefunden wurde.

Else Pitsch: *Chorische Gehörschulung.*

Erdmann Werner Böhme: *Thuringia cantat.*

Zeitschrift für Schulmusik (Wolfenbüttel) Heft 6/7.

Sonderheft: *Musikauslegung in der Schule* mit Beiträgen u. a. von Hans Joachim Moser, Fritz Reuter und Kurt Walther.

Der Auftakt (Prag) Heft 5/6.

Paul Bekker: *Organisation des Operntheaters.*

Hans Reich: *J. M. Hauer im Rahmen der Liedästhetik.*

Musik und Kirche (Kassel) Mai/Juni (Heft 3)

Alfred Stier: *Erziehung der singenden Gemeinde*

Erhard Krieger: *Ernst Peppings Choralbearbeitung*
. . . In diesem Sinne (schöpferische Gestaltung unserer Kirchlichkeit) ist es nötig, in Ernst Pepping einen für unsere evangelische gottesdienstliche Musik berufenen Schaffenden zu erkennen und sein Werk ihr nutzbar zu machen. Pepping ist in seinem Schaffen aus innerster Nötigung auf das durchaus Liturgische, als den lebensvoll gestalteten Kultus, gerichteter Komponist. Der a cappella-Kunst hat der heute im besten Mannesalter stehende Komponist seine Schaffenskraft gewidmet und dabei fast ausschliesslich der Choralbearbeitung. — Auf alle Fälle zeigt das Werk („Choralsuite") wieder einmal, dass der Cantus firmus immer neu seine Schönheiten offenbart, wenn ein Könner und Musiker ihn uns in kunstvollem und lebenatmendem Satz nahebringt. Wir stehen inmitten der Erneuerung unserer Kirche, ihr das uns, unserem Menschentum ausdrucksvolle Gesicht zu geben. Da muss ein Werk, wie dasjenige Ernst Peppings, das reiner, klarer Wesensausdruck dieses Antlitzes in bestem Sinne sein wird, von uns freudig erkannt und gepflegt werden. Denn die tiefe Ueberzeugungstreue der Glaubensgewissheit, die es ausstrahlt, und die

Ehrlichkeit und unpathetische Gesinnungskraft, sie tun vor allem not, soll unsere evangelische Kirche erneut reiner Gottesdienstlichkeit erstehen.

Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst (Göttingen) Juni.

Fred Hamel: *Die Gegenwartslage geistlicher Hausmusik.*

Friedrich Gebhardt: *Offener Brief gegen die Absichten des Herrn Görner in „Kirchenmusik im dritten Reich“.*

... Es erscheint mir aber sehr bedenklich, dass die Glaubensbewegung („Deutsche Christen“) in ihrer kirchenmusikalischen Arbeit mit Aufgaben und mit vorweggenommenen Lösungen belastet wird, die ihre Arbeit ungeheuer erschweren und vielleicht gar auf falsche Bahnen leiten werden. Vor allem hege ich ernste Bedenken gegen eine einseitige Stellungnahme in Sachen des Orgelbaus und ein Eingreifen in musikalische Glaubensangelegenheiten über die Forderung einer deutschen und christlichen Kirchenmusik hinaus ...

Gregoriusblatt (Düsseldorf) Heft 4, 1932.

Th. B. Rehmann: *Das Problem der kirchenmusikalischen Zeitschrift.*

Ettore Desderi: *Ueber die zeitgenössische Musik.*

... Denn keine frühere Periode hat einen so grossen Reichtum an Mitteln und einen grösseren, weitblickenderen Gesichtskreis besessen als die, welche gegenwärtig den Komponisten zur Verfügung stehen. Und in keiner vergangenen Zeit näherten sich die Tonkünstler den zu überwindenden Schwierigkeiten und Elementen der künstlerischen Probleme mit einem so tiefen Bewusstsein wie heute. — In der heutigen Jugend macht sich glücklicherweise ein beständig waches Bewusstsein, ein geistiges Streben bemerkbar. Die Erfahrungen der letzten fünfundzwanzig Jahre sind nicht vergeblich gewesen. Im Gegenteil. Sie haben uns gelehrt, wie notwendig das Vorwärtsschreiten, wie absurd und unkünstlerisch das Zeitvertändeln mit dem Vergangenen ist. Sie haben uns aber auch gelehrt, dass das beständige Suchen nach Neuheiten in oberflächlichen Elementen und Nebensächlichkeiten ungeeignet ist, sich mit innerlicher, seelischer Stimmung emporzuschwingen, und dass es keinen Fortschritt bedeutet ...

Th. B. Rehmann: *Zur Regeneration des Männerchors.*

La Revue musicale (Paris) Juni

Robert Jardillier: *Abschied von Madame de Noailles.*

André Boll: *Die szenische Darstellung von Strawinskys Werk.*

Henri Prunières: *Rossinis „Edipo a Colono“. Les ballets 1933, La mort du Tyran de D. Milhaud.*

Gabriel Marcel: *Der Fall Brahms.*

Von den verschiedenen Veranstaltungen, die in Paris aus Anlass der Brahms-Jahrhundertfeier im Lauf der letzten Monate aufeinander folgten, scheint mir das Fest vom 9.—11. Mai bei weitem das vollkommenste und kennzeichnendste gewesen zu sein. Es hinterliess mir persönlich einen unauslöschlichen Eindruck, und, ich wage es zu behaupten, auch allen, in denen die Töne des Hamburger Meisters einen tiefen und einzigartigen Widerhall erwecken. Man darf sich nicht verhehlen, dass die Anhänger von Brahms, in Frankreich wenigstens, nicht sehr zahlreich sind und fast ausschliesslich aus solchen bestehen, die mit seinen Kammermusikwerken vertraut sind. Hier, und meiner Meinung nach hier allein, liegt der Schlüssel, der den Zugang zu dieser strengen Welt öffnet, wo das Heimweh wie die Pinie an manchen nordischen Ufern wächst. Im Lauf der letzten Jahre hat man die vier Sinfonien oft in Paris gespielt. Ich habe nicht das Gefühl, dass diese Aufführungen, oft recht mässig (man braucht es kaum zu sagen), in einem schätzenswerten Masse dazu beigetragen haben, das grosse Publikum in diese innerliche geheimnisvolle, eigenartige Kunst einzuführen. Die an sich komische Rundfrage, die eine Tageszeitung kürzlich bei einer Anzahl von „Persönlichkeiten“ veranstaltete — sie wurden aufgefordert, dem Kandidaten Brahms eine Note zu geben — war in dieser Hinsicht äusserst erbaulich. Diese neuartige Jury, an der Komponisten teilnahmen, die schon zu ihren Lebzeiten in die tiefste Vergessenheit versunken sind, glaubte dem Autor des f moll-Quintetts kein „Genügend“ zuerkennen zu können. Gewiss, dieses Urteil fällt mit seinem ganzen Gewicht nur auf die zurück, die es gefällt haben. Dennoch ist ein solches Verdikt bezeichnend und konnte nur in einem Land ausgesprochen werden, in dem der Sinn für die Innerlichkeit eine Eigenschaft weniger Individuen, weniger Gruppen ist, die sich in einer Menge verlieren, welche sie nicht kennt.

Le Menestrel (Paris) 9. Juni.

Charles Koechlin: *Die Goldbergvariationen.*

Ein Meisterwerk Bachs, das nahezu völlig unbekannt ist und das Wanda Landowska zu neuem Leben erweckt hat.

La Rassegna musicale (Turin) März/April.

Paul Bekker: *Auf dem Wege zu einem Wagner-Mythos.*

A. Pompeati: *Wenn Wagner wiederkehrte.*

M. Mila: *Geschmackliche und künstlerische Probleme bei Otterino Respighi.*

Respighis Stellung im italienischen Musikleben ist von einer interessanten Zweideutigkeit: Geliebt von der Menge, vielleicht einer von den wenigen italienischen Sinfonikern, die ein Publikum haben, geschätzt von den Fachgenossen wegen seines grossartigen Handwerks, auch offiziell in seinem Ruhm bestätigt — kann er doch von der Kritik eine unbedingte Bestätigung dieses Sachverhaltes nicht erlangen.

Musica d'Oggi (Mailand) Mai.

L. Perrachio: *Zur Interpretation der Klassiker des Klaviers.*

Arturo Lancellotti: *Die Farbe der Töne.*
Es gibt sogar auch Menschen, für die das ganze Werk eines Musikers dieselbe Farbe hat: sie sagen zum Beispiel, Mozart sei rot, Beethoven weiss und Verdi blau.

Modern music (New-York) März/April.

Eric Blom: *Der Sumpf des 20. Jahrhunderts.*
In diesen Tagen der wirtschaftlichen Depression ist es nur natürlich, dass auch die Musiker, wenn sie eine Bestandaufnahme ihrer Kunst vornehmen, zu dem Schluss kommen, dass es übel um sie stehe. Ueberall hört man anschwellende kritische Stimmen, die beklagen, dass die Komponisten weniger produktiv geworden sind oder, soweit sie noch schaffen, weniger wagemutig. Hat Strawinsky seit den Noces einmal etwas geschrieben, was einen Ausbruch von Enthusiasmus oder Empörung hervorgerufen hätte? Was, so fragen sie, ist heute zu vergleichen mit jenen Erregungen, die wir vor zehn Jahren oder um diese Zeit herum erlebt haben? Hat etwa Schönberg nach dem Pierrot Lunaire auch nur eine Partitur geschrieben, die selbst seine Anhänger in einem anderen als im Sinne eines Laboratoriums-Experimentes interessieren könnte? Welches andere Werk, so fragen jene, die klagend von einer Stagnation der Musik sprechen, wenn diese nicht regelmässig fünfzig Sensationen pro Jahr zeitigt, welches andere Werk hat ein ähnliches Aufsehen wie diese beiden hervorgerufen, wenn man einmal von den zahlreichen absieht, die mehr oder minder gleichzeitig mit ihnen herausgekommen sind? Alban Bergs Wozzek? Ja — aber auch der ist mindestens zehn Jahre alt, und sein Schöpfer hat sich seitdem in Schweigen gehüllt, oder wenigstens hat er kein neues Werk von starkem Eindruck geschaffen.
Und was ist mit den anderen, mit den noch lebenden Altmeistern des frühen 20. Jahrhunderts? Elgar hat längst zu komponieren aufgehört, soweit die Welt weiss; Strauss h ä t t e aufhören sollen, wie die Welt nur allzu gut weiss; von Delius kann man nichts anderes mehr erwarten, als dass er sich wiederholt; Ravel wird, je mehr er dem Eichhornkäfig seiner Persönlichkeit zu entfliehen sucht, desto künstlicher und verspielter; Ernest Bloch hält sich verborgen; Sibelius verspricht, nach Jahren offenbarer Unfruchtbarkeit, eine Achte Sinfonie, von deren Existenz die Konzertveranstalter so wenig überzeugt sind, dass eben jetzt die Londoner Royal Philharmonic Society diese Sinfonie alternativ mit einem anderen Werk angezeigt hat, für den Fall, dass sich die Notwendigkeit der Absage wiederholen sollte.
Klagen dieser Art hört man links und rechts ... Wir wollen versuchen, in der Vergangenheit eine unsrer heutigen analoge Epoche ausfindig zu machen, und wollen sehen, ob wir in ihr einen Trost finden können, eine Art negativer Ermutigung.

Virgil Thomson: *Jetzt in Paris.*
Es ist jetzt eine andere Generation. Das Talent von Milhaud und Honegger, von Poulenc und Auric bietet nichts Neues mehr. Sie haben ihr Gebot gemacht. Ihre Karten sind bekannt. Ueberraschungen gibts nicht mehr. Die Hauptfiguren des Spiels sind reife Männer. Ihre Temperamente sind fixiert und offenkundig.
Sie waren die Nachkommenschaft von Strawinsky und Satie, sehr änlich ihren Eltern nachgeformt. Zu ähnlich. Die Grundzüge ihres Ausdrucks, die Skalen ihrer Gefühle, die Merkmale ihres Stiles sind eine Erbschaft und keine Schöpfung, die Erbschaft aus einer mésalliance. Nicht einmal die Eltern selbst waren von dem Resultat entzückt.
Satie fand ein paar jüngere Leute, fast noch Kinder. Er machte ihnen Komplimente und lieh ihnen sein Prestige. Er nannte sie die Schule von Arcueil. Als solche hat die Schule nicht sehr lang bestanden. Ihre vier Mitglieder waren noch jung, als Satie starb. Ein paar Jahre lang revoltierten sie als Trabanten Milhauds. Dann gingen sie jeder seinen eigenen Weg. Roger Désormière hörte auf zu schreiben und wurde Dirigent bei Diaghilew. Maxime Jacob hatte eine kurze, erfolgreiche Karriere als eleganter Komponist im Stil von Poulenc. Dann wurde er gläubig, ging in ein Kloster, und man hat nichts mehr von ihm gehört. Uebrig blieben: Sauguet und Cliquet-Pleyel.

Henry Cowell: *Zum Neo-Primitivismus.*

Mai/Juni

Serge Tchemodanoff: *Musik, ökonomisch gesehen.*

Virgil Thomson: *Einiges über Filmmusik.*
... Ich habe oft empfunden, dass die Filmbegleitung mit Sätzen aus dem wohlbekannten Repertoire der klassischen Sinfonie, wie sie in den Zeiten des stummen Films gebräuchlich war und wie sie es in kleinen Kinos noch heute ist, ich habe oft empfunden, dass das künstlerische Ergebnis dieses Brauchs grösser war, als es eine noch so ausdrucksvolle und zweckmässige Musik zeitigen konnte. Honegger hat Filmmusik gemacht. Auch Ibert und Rivier und viele andere. Mit Ausnahme von Aurics Musik in der kurzen Szene von Cocteaus „La Vie d'un Poète", die eine sehr schöne Musik ist, habe ich niemals eine eigens für den Film geschaffene Musik gehört, die mir so wunderbar und so geeignet erschien wie jene grandiosen oder intimen dramatischen Sätze aus den Sinfonien Beethovens oder Mozarts. Wenn aber ein Stück die Siegespalme für Filmdienste beanspruchen darf, so ist es gewiss Schuberts Unvollendete. (!!!)

The musical Times (London) Juni

M. Du Pré Cooper: *Atonalität und Zwölftonmusik.*

The Sackbut (London) Mai.

Stuart Fletcher: *Das Rätsel Elgar.*

Buchbesprechungen

Alfred von Ehrmann
Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt
Breitkopf & Härtel, Leipzig

Eine im wesentlichen kompilatorische Arbeit, deren Wert für den Liebhaber in einer Zusammenfassung aller bisher bekannten wichtigen Daten liegt. Fußend auf Kahlbecks unübertrefflicher Materialsammlung, benutzt Ehrmann auch neue Quellen wie die Bände XIII – XVI des von der Deutschen Brahmsgesellschaft herausgegebenen Briefwechsels und die vielleicht wichtigste Neuausgabe der Brahmsliteratur: die vollständigen Brahms-Schumann-Briefe, um eine allgemeinverständliche, darstellende Beschreibung von Brahms Leben zu geben. Daß er hierbei nicht immer der Gefahr der Langatmigkeit entgeht, liegt hauptsächlich an der breitschweifigen Art, mit der er auf Episodisches eingeht. Als besonders unglücklich muß der Versuch bezeichnet werden, die Biographie nach der topographischen Seite hin auszubauen. Anstatt den Leser mit einer Geschichte Hamburgs unnötig zu belasten, wäre es wichtiger gewesen, ihm einige allgemeine Anhaltspunkte zu geben.

Interessant ist ein erstmalig veröffentlichter Brief von Brahms an Breitkopf & Härtel. Es handelt sich um ein Schreiben, das Brahms als Antwort auf einen Absagebrief an Breitkopf schickte, in dem dieser Brahms gebeten hatte, ihn von der Verpflichtung, das zweite Sextett zu drucken, zu befreien. Dieses Schreiben, das bisher auf ausdrücklichen Wunsch von Brahms geheimgehalten werden mußte, ist ein Musterbeispiel gekränkter Künstlereitelkeit im allgemeinen und Brahmsschen Stolzes im besonderen. Zum Schluß heißt es: „Nach alledem nun, meine ich, verlangt es durchaus meine Ehre und mein Interesse, daß Sie dies Werk behalten. Da ich mich nun an Ihr Gefühl von Recht und Ehre wende, sowie an Ihre Einsicht, wie wenig ein erstes beliebiges Urteil maßgebend ist, so erwarte ich die Versicherung, daß das Werk ohne Verzögerung . . . erscheinen werde. Sollten Sie jedoch anderer Meinung sein und finden – die Art, wie ich mein Werk zurückbekomme, sei nicht beleidigend und das Bekanntsein und Bekanntwerden dieser Sache, die durch meine Zurücknahme des Manuskriptes bewiesen wird, könne meinen Interessen nicht schaden – so überlasse ich Ihnen, mir das Sextett zurückzuschicken".

Den einzigen Versuch Ehrmanns, zu einer persönlichen Problemstellung und -lösung vorzudringen, findet man im Schlußkapitel, welches das Schicksal der Brahmsschen Musik in außerdeutschen Staaten zu skizzieren sucht. Interessant und treffend die Bemerkungen über das Verhältnis der Franzosen zu Brahms, interessant auch die jeweiligen Aufführungsstatistiken. In diesem Zusammenhang verdient besonders ein Urteil Rimsky-Korsakoffs über die vielumstrittene Brahmssche Instrumentation Beachtung, welches von großem Einfühlungsvermögen zeugt: „Zwischen den Komponisten, alten und neuen, sind viele, denen es an Farbe vom Standpunkt des malerischen Klanges fehlt; diese Qualität ist außerhalb dem Bereiche ihrer schöpferischen Wirksamkeit. Würde man darum sagen können, daß sie nicht instrumentieren können? Viele von ihnen verstehen ohne Zweifel viel besser zu orchestrieren, als so und so viele Koloristen. Verstand vielleicht Brahms nicht zu instrumentieren? Und doch findet man in seinen Werken weder glanzvolle noch malerische Klangfarben. Das will bloß sagen, daß das Wesen seiner musikalischen Gedanken selbst keine Farbtendenz hatte – es verlangte nicht nach ihr".

Sonst ist die Ausbeute an Neuem und Wesentlichen leider recht mager. Das Verhältnis von Brahms zur Produktion unserer Zeit wird kaum gestreift. Das Problem Liszt-Wagner-Brahms scheint für Ehrmann gar nicht zu existieren. Ehrmann sollte sich einmal das Vorwort Scherings zu seinem im Folgenden besprochenen Artikel durchlesen. Die hier geübte Kritik an den Musikerbiographien des 19. Jahrhunderts, an der in ihnen zum Ausdruck kommenden „Isolierung des Helden", gilt auch in besonderem Maße für Ehrmanns stoffüberladene Darstellung.

Jahrbuch der Musikbibliothek
Peters, Leipzig 1932

Zwei wichtige Brahmsartikel geben dem letzten Petersjahrbuch sein Gepräge. Schering versucht in seinem Aufsatz „Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts", die Erscheinung des großen deutschen Meisters aus der kulturellen Gesamtsituation der Zeit heraus zu erfassen. Er sieht im „bürgerlichen" Kreise um Brahms das notwendige Gegengewicht zum „aristokratischen" Kreise der Fortschrittspartei. Gegenüber jenen, welche die musikalische Entwicklung Ende des 19. Jahrhunderts einseitig unter der Perspektive der „Neudeutschen Richtung" zu betrachten pflegen, verwahrt sich Schering entschieden gegen die Unterstellung, daß die haus- und kirchenmusikalischen Bestrebungen des damaligen deutschen Bürgertums nur reaktionärer Natur gewesen seien. Er bejaht dieses Wollen als echt deutsch, denn, meint er, „was Wagner und Liszt dem deutschen Volke der 50er und 70er Jahre zu bieten hatten, reichte nicht

aus, seine Seele ganz zu füllen". Schering spielt nun nicht etwa Brahms und Wagner gegeneinander aus. Er sieht vielmehr in diesen beiden Erscheinungen einen neuen Beweis für die „Doppelzüngigkeit des deutschen Idealismus" und versucht ihnen aus der Gesamtsituation heraus gerecht zu werden. Typisch für die schwere Übersehbarkeit des ganzen Fragenkomplexes ist es allerdings, wenn Schering auf der einen Seite zum Schluß schreibt: „In Wagner und Bruckner teilen wir uns mit der ganzen Welt; von Brahms dagegen halten wir das fest, was nur uns gehört", auf der anderen Seite im Verlauf seiner Darlegungen behauptet: „Nur ganz wenige Werke von Brahms taugen vor einer Volksgemeinschaft im Sinne Wagners". Es wäre eine dankbare Arbeit, einmal zu untersuchen, inwiefern sich eigentlich die Wagnerschen und Brahmsschen Ansichten über den Begriff der Volksgemeinschaft voneinander unterscheiden.

Ein zweiter Aufsatz von Rudolf Gerber behandelt in sehr fundierter Weise die „Formprobleme im Brahmsschen Lied". Gerber untersucht, in welchem Grade bei Brahms die Komposition aus der Dynamik der Dichtung herauswächst. Er kommt zu dem Schluß, daß die immanente Steigerungsanlage der Dichtung bestimmend ist für die Form der Brahmsschen Liedkomposition und weist nach, daß gelegentliche Schwächen in der Gestaltung ihren Grund in einer nicht restlosen geistigen Durchdringung des Stoffes haben. H. C.

Charles Sanford Terry
Bachs Orchestra
Oxford University Press, London 1932

Von jeher ist das Interesse für die deutsche Barockmusik in England besonders stark gewesen. Händel, der den größeren Teil seines Lebens in London verbracht und dort alle seine bedeutenden Oratorien und Opern geschaffen hat, ist von den Engländern sogar als Landsmann in Anspruch genommen und als „our Handl" der englischen Musikgeschichte zugerechnet worden. Aber auch Bach, der England nie betreten, der niemals englische Texte komponiert hat, genießt im Musikleben des Inselreiches großen Ruhm, und auch die englische Musikwissenschaft hat sich, wie überhaupt mit dem 18. Jahrhundert (siehe etwa Dents Scarlatti Buch), so speziell mit Bach eingehend beschäftigt. So hat Charles Terry mit einer Anzahl einschlägiger Studien die Bachliteratur des letzten Jahrzehnts beträchtlich erweitert. Neben dem großen Hauptwerk „Bach: a biography" (1928) liegen mehrere Detailuntersuchungen vor: „Joh. Seb. Bach: Cantata texts, sacred und secular" (1926), „The origin of the family of Bach musicians" (1929) und „Bach: the historical approach" (1930). Zu ihnen hat sich unlängst eine neue, sehr eingehende Studie gesellt, die Bachs Orchester zum Gegenstand hat und die in jeder Hinsicht das Interesse der Bach-Wissenschaft, aber auch das des nicht spezialistisch interessierten Bachbeflissenen in Anspruch nehmen darf.

Zunächst, beim Durchblättern des Inhaltsverzeichnisses, könnte man denken, es handele sich um eine Untersuchung bloß instrumententechnischer Art, um eine Darlegung all jener Instrumente, von denen Bach je in seinen orchestralen Partituren Gebrauch gemacht hat. In der Tat macht diese Darlegung auch den einen Hauptteil des Buches aus. Terry sagt in der Einleitung: „Verwendung und Charakteristik der Instrumente bei Bach ist das zentrale Thema dieser Seiten. Von allen Meistern, deren Kunst fortlebt und in unvermindertem Ansehen steht, hat Bach zumal mit Stimmen gesprochen, die im modernen Orchester verstummt sind. Einige können nicht einmal mehr mit Gewißheit identifiziert werden. Andere sind ungenau oder zweideutig bezeichnet. „So ist schon der rein pragmatische Teil des Buches, der jede Gruppe des Orchesters bis ins einzelste behandelt, sehr aufschlußreich.

Aber Terry hat sich damit nicht begnügt. Er hat den technischen Gesichtspunkt nur ins Zentrum seiner Betrachtung gestellt, hat aber um ihn allgemein ästhetische, soziologische und historische Gesichtspunkte gruppiert. Aus den örtlichen Gegebenheiten von Bachs Musikerlaufbahn zieht er seine Schlüsse auf Einzelheiten der Aufführungspraxis, die sich aus den Noten nicht ergeben. Bildmaterial und bio- sowie monographische Literatur der Zeit ergänzen die Erkenntnisse. Und überhaupt ist es das hervorstechende Merkmal dieses Werkes, daß es den Rahmen eines ganz speziellen Themas nicht eng faßt, sondern ins Stilgeschichtliche erweitert. So werden aus dem Umfangsvermögen des jeweiligen Instrumentes Erkenntnisse über die Stimmführung, aus Bachs Einsatz der instrumentalen Farbwerte Erkenntnisse über den Affektwert der von ihm bevorzugten Instrumente gewonnen. Insbesondere das Kapitel über den „Continuo" und die Möglichkeiten seiner Ausführung ist sehr beachtlich und sollte jenen Dirigenten ans Herz gelegt werden, die glauben, mit einer zwanzigfachen Besetzung der Geigen den Continuo überflüssig zu machen.

Kein Zweifel: Terrys Buch wird auch auf Widerspruch stoßen, wird der Bachphilologie und vor allem der Instrumentenkunde Stoff zur Diskussion geben. Aber das gehört ja zum Wesen anregender Bücher, daß sie auch gegenteilige Ansichten herausfordern. H. G.

Das Tonkünstlerfest in Dortmund

Heinrich Strobel

So bunt das Programm des 63. deutschen Tonkünstlerfestes in Dortmund auch zusammengestellt war, so wenig eine einheitliche Linie (die übrigens gar nicht angestrebt ist) zu erkennen war – der Gegensatz der Generationen, entscheidend für die gesamte politische und kulturelle Situation des deutschen Volkes, trat in aller Klarheit zutage. Der Gegensatz zwischen den älteren Musikern, die aus dem Ideenkreis der deutschen Spätromantik heraus schaffen und den jüngeren, die teils an die alte Polyphonie anknüpfen, teils durch Aufnahme von volkshaften Substanzen ihrer Musik eine neue Allgemeinverbindlichkeit geben wollen. Man hat gewiß in den vergangenen Jahren manche Fehler einer allzu starren modernistischen Haltung eingesehen. Das war die natürliche Reaktion, die jedem heftigen Vorstoß auf dem Gebiet der künstlerischen Entwicklung folgt und die notwendig ist, um übertriebene Radikalismen auszugleichen. Wenn heute als Reaktion auf die Überbetonung der reinen Handwerklichkeit, auf die Überbewertung der formalen Kontrapunktik wieder lyrische, oder wie man sagt: romantische Elemente stärker hervortreten, wenn die reichere Koloristik des Orchesters nach der selbstgewählten kammermusikalischen Askese wieder lockend wirkt, so heißt das nicht, daß nun die klangschwelgerische Üppigkeit oder die dramatische Symphonik wiederkehrt. Man spricht wieder von Romantik. Aber diese Romantik muß einen neuen Inhalt haben, wenn sie lebensfähig sein soll. Man darf an das Wort des Reichsministers Dr. Goebbels von der „stählernen" Romantik der kommenden Kunst erinnern. Hier ist deutlich ein Trennungsstrich gegenüber dem Stilkreis gezogen, den wir als den romantischen zu bezeichnen pflegen. Es haben sich in den letzten Jahrzehnten zu tiefgreifende Veränderungen vollzogen, als daß man heute wieder einfach zu einem älteren Klangstil zurückgreifen könnte.

Das Dortmunder Fest legte, bei aller Verschiedenwertigkeit der einzelnen Arbeiten, ein deutliches Zeugnis für den selbständigen Kunstwillen der jüngeren Musiker ab. Mancher ist noch in den rein formalistischen Anschauungen der jüngsten Vergangenheit befangen. Die Werke dieser Haltung waren am wenigsten überzeugend. Das Violinkonzert von Paul Groß ist kontrapunktische Musik am laufenden Band, wie man sie seit Jahren von den Musikfesten her kennt. Gewiß ernsthaft gearbeitet und außerdem geschickt für das Soloinstrument geschrieben. Aber das genügt nicht. In einer anderen Art rein formalistisch ist das Streichquartett von Peter Schacht, der wie so mancher seiner Kollegen dem Einfluß seines Lehrers Schönberg erlag. Die technische Arbeit ist unbedingt zu respektieren. Über das musikalische Talent des Autors sagt das Werk wenig aus. Zur formal-ästhetisch gerichteten Kammermusik gehört auch das Quartett von Frank Wohlfahrt. Aber diese Musik kommt bei aller Tendenz zur Abstraktion doch aus einer so starken Musikanschauung, sie ist so plastisch gestaltet, daß eine unmittelbare Wirkung von ihr ausgeht. Das Stück würde ohne Zweifel durch Kürzungen noch gewinnen.

Ottmar Gerster hält sich in seinem Klavierkonzert, das von Hermann Drews ganz vorzüglich gespielt wurde, an die alte barocke Spielmusik. Er erliegt auf weite Strecken der Gefahr einer rein äußerlichen Abwandlung der alten Motive. Seiner Musik fehlt die innere Bewegungsenergie und die zusammenfassende harmonische Kraft.

Die Bemühung, vom Kontrapunktischen durch eingängliche Motivprägung und Lockerung der Form loszukommen, ist unverkennbar und begrüßenswert. Die am wenigsten altertümelnden Stellen sind zugleich die besten. Noch weiter in der Richtung auf leichte Faßbarkeit geht Helmut Saller in seiner Suite für Kammerorchester, die als Opus 1 eines Sechsundzwanzigjährigen durch die Sicherheit ihrer formalen Disposition überrascht. Sie ist ein beachtlicher Beitrag zu jener künstlerischen Unterhaltungsmusik, die gerade heute immer wieder für den Rundfunk gefordert wird. Durch Reichtum der Klangbilder und durch Frische zeichnet sich das Streichquartett des hochtalentierten Hans Brehme aus. Stiltendenzen des Neuklassizismus mischen sich mit Einflüssen von Reger und Hindemith. Ähnlich wie bei Saller sind auch hier die bewegten Sätze die besten. In der groß angelegten Sarabande gibt es neben manchen gespannten Partien auch wieder Rückfälle in die Gefühlsdramatik.

Eine besondere Hervorhebung verdient Werner Egk. Er ist bisher vor allem durch Arbeiten für den Rundfunk bekannt geworden. Sein Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ fand seinerzeit in München starke Beachtung. Egk hat mit seinen vier italienischen Gesängen die Hoffnungen nicht enttäuscht, die man auf ihn setzte. Hier ist eine Ursprünglichkeit, eine klangliche Phantasie, eine rhythmische Beweglichkeit, wie man sie selten genug in der jungen deutschen Musik antrifft. Alle Vorwürfe gegen die Intellektualität der Moderne werden durch diese mit vitaler Ursprünglichkeit und eigenartig leuchtenden Farben entworfenen Gesänge entkräftet. Das melodische Material ist allerdings einer fremden Tonwelt entnommen. Aber darum sind diese Gesänge doch nicht eine folkloristische „Bearbeitung“. Sie haben ihre eigene Gestalt, eine Suggestion geht von ihnen aus, der sich niemand entziehen kann. (Leider war der Sänger völlig unzureichend.) Ein anderer Münchener, von dem man in den letzten Jahren manches Gute gehört hatte, enttäuschte in Dortmund. Es ist Karl Höller, der in seiner Toccata, Improvisationen und Fuge für zwei Klaviere allzu unbedenklich polyphone, spätromantische und klangdekorative Elemente vermengt.

Eine Zwischenstellung zwischen sinfonischem und modern zeichnerischem Stil nimmt die Sinfonische Suite von Max Trapp ein, die einen besonders starken Erfolg hatte. Von der koloristischen Dramatik her kommend, setzt sich Trapp in sehr persönlicher Weise mit den neuen Stiltendenzen auseinander. Er bereichert seine schillernde Harmonik im Sinne der neuen Musik, er verfestigt Melodik und Form so weit, daß er an den Beginn seines Stückes eine glänzende Toccata stellen kann, er entfernt sich im langsamen Satz wesentlich vom üblich ausladenden Typus und bringt zum Schluß ein Rondo, in dem er die ganze Virtuosität seiner Instrumentationskunst entfaltet. Auch die drei Liebeslieder von Josef Lechthaler, zu schwärmerischen Texten von H. S. Waldeck, stehen zwischen den Stilen; das zeichnerisch geführte Streichquartett dient als stimmungsvolle Umrahmung für den Solosopran.

Unter den älteren Autoren fiel Wolfgang von Bartels durch eine namentlich in den Ecksätzen plastisch und einfach entwickelte Geigensonate auf. Dagegen war die Cellosonate von Karl Hasse ausgesprochene Epigonenmusik, auch die fünf a cappella-Chöre von Wilhelm Petersen blieben völlig im Bereich der konventionellen Textausdeutung. Auf dem Gebiet der Orchestermusik war der spätromantische Stil mit der psychologisch beschreibenden Raskolnikoff-Ouvertüre von Reznicek und einer Suite

des Münchener Opernintendanten von Frankenstein vertreten, einer schwachen, ins Salonhafte übergehenden Nachahmung von Strauß plus Bizet. Ebenfalls in der koloristischen Sinfonik sind die vier Landschaften zu Goethes Faust II von Hermann Unger beheimatet. Stimmungsmusik von farbigem Reiz und unbedingt nobler Haltung.

Einsam stand die Sinfonie in cis-moll von Hans Pfitzner im Programm des Musikfestes. Einsam in der überzeugenden Kraft ihrer sinfonischen Entwicklungen, in der Stärke und Innerlichkeit ihres Ausdrucks, einsam in ihrer charaktervollen Strenge. Ein Werk, das aus Tiefen geistiger Verbundenheit mit der romantischen Welt kommt und weit über allem steht, was heute als romantische Musik produziert wird. Ein Werk, das in seiner eigenartigen Unsinnlichkeit und seiner polyphonen Unerbittlichkeit zugleich tiefer in die neueste Entwicklung der Musik hineinragt, als manche glauben möchten. Die Sinfonie wurde kürzlich eingehend an dieser Stelle analysiert. Es genügt daher zu sagen, daß der Eindruck nicht weniger stark war, als seinerzeit bei der Berliner Aufführung, obwohl in der großzügigen Wiedergabe unter Sieben manche Härten und Abseitigkeiten gemildert worden waren.

Die Problematik der heutigen Musikpflege wurde in einer Veranstaltung wenigstens gestreift: in dem Vortrag von Dr. Peter Raabe, der das Konzert „Neue Hausmusik" einleitete. Von einer bewußt individuellen Einstellung aus forderte Raabe in Worten von hohem Idealimus eine kräftigere Unterstützung der Hausmusikbestrebungen durch den Staat. Er bekannte sich eindeutig zur volksmäßig gebundenen Kunst, betonte aber auch, daß diese ihre eigene, immanente Entwicklung habe und sich nicht von außen her einordnen lasse. Unter den Beispielen für neue Hausmusik waren allein die „Liebeslieder eines Mädchens" von Armin Knab überzeugend. Sie gehen vom alten deutschen Volkslied aus. Das alte Volkslied ist auch die Keimzelle des monumentalen Werkes, das am letzten Tage des Festes uraufgeführt und mit heller Begeisterung aufgenommen wurde: des „Großen Kalender" von Hermann Reutter. Der Text, von Ludwig Andersen (einem Pseudonym, hinter dem sich Dr. Ludwig Strecker, der Mitinhaber des Verlags B. Schott's Söhne, verbirgt) mit feinem Geschmack aus alter und neuer Dichtung zusammengestellt, zeigt den Jahreslauf des ländlichen und religiösen Lebens. Er reicht vom Karneval bis zur Marienlegende, von den Bauernregeln (die eine Art formales Leitmotiv bilden) bis zum geistlichen Volkslied. Für den Musiker bietet sich eine Überfülle von Möglichkeiten. Reutter hat, das bezeugen alle, auch die technisch weniger bewältigten Teile des bedeutenden Werks, die Phantasie, um die Bilder und Stimmungen des Textes in einer neuen und doch allgemein verständlichen Weise musikalisch zu erfassen. Aus der strengen Diatonik und herben Harmonik alter Liedsätze entwickelt er einen oratorischen Stil von ungewöhnlicher Plastik und farbiger Lebendigkeit. Quint- und Quartfolgen, auf- und abwärtskreisende Motive von wenigen Tönen, bestimmt schreitende Akkorde (im Orchester), beruhigte Linearität (im polyphonen Chorsatz) kennzeichnen diesen Stil. Die lyrischen und volkshaft kräftigen Partien wirken am unmittelbarsten. Schlichtheit der lyrischen Empfindung zeichnete die Arbeiten Reutters von jeher aus. Sie offenbart sich hier in dem zarten Maiidyll, einem Duett zwischen Sopran und Bariton, dem ein unwirklich schwebendes Angelus folgt, oder in der, im einfachsten Litaneienton erzählten, meisterhaft geformten Passion. Die Bauernregeln, die als Thema mit Variationen behandelt sind, prägen den anderen, volkstümlich frischen Typus be-

sonders glücklich aus. Im Karneval und in der suggestiven Walpurgisnacht ist er auf große Formen von plastischem Umriß übertragen.

Neben seinen inneren Qualitäten verdankt der „Große Kalender" seinen starken Erfolg der von hohem Schwung getragenen Aufführung unter Wilhelm Sieben und mit Mia Neusitzer-Thönissen und Paul Lohmann als Solisten. Das Dortmunder Orchester bewährte sich das ganze Fest über als ausgezeichnet disziplinierter, farbig reicher Klangkörper. Siebens künstlerische Aufbauarbeit zeigte sich im besten Licht. Aus der großen Zahl der übrigen Mitwirkenden müssen erwähnt werden: das Krefelder Peterquartett, das sich außerordentlich verfeinert hat (Wohlfahrt), das Kölner Riele-Quelingquartett (Schacht, Brehme), die Geiger Alma Moodie (Bartels) und Fritz Enzen (Groß), die Pianisten Hermann Pillney, Prof. Schmid-Lindner und Franz Dorfmüller (Höller) und der Klarinettist Steyer, der eine kuriose, auf polyphone(!) Gestaltung gerichtete Solosonate von Hubert Pfeiffer vortrug.

„Arabella" von Richard Strauss

Heinz Joachim

Ein neues Werk des repräsentativsten deutschen Meisters mußte im gegenwärtigen Augenblick betont nationaler Kunsteinstellung mit besonderer Spannung erwartet werden. Sie wuchs über das Maß dessen hinaus, das man sonst von Strauß-Premièren nachgerade gewöhnt war. Richard Strauß hat es ja von jeher verstanden, dem Dekorativen seiner Erscheinung, seiner künstlerischen Stellung gehörigen Nachdruck zu verleihen. Und dies gewiß nicht nur im Sinne einer äußeren Sensation, sondern mindestens mit einer gleich starken inneren Berechtigung. Denn das Repräsentative, der dekorative Glanz, die Distanz des schönen Scheins – sie sind zugleich Wesenszüge seiner Musik selbst, Züge, die ebenso seine Generationszugehörigkeit charakterisieren, wie sie andererseits den Begriff des Deutschen in seiner Kunst um eine überaus aufschlußreiche Nuance bereichern.

Daß man diese innere Einheit von Werk und Persönlichkeit in der neuen Oper so überaus stark und lebendig spürt, das ist das Entscheidende, das eigentlich Positive und Bewunderungswürdige an der neuesten Schöpfung des bald 70jährigen Meisters. Strauß hat zurückgefunden von der symbolischen Mystik der „Frau ohne Schatten", von der mythologischen Ferne der „Ägyptischen Helena", und schafft hier in einer letzten, über das Grab fortzeugenden Verbundenheit mit Hugo v. Hofmannsthal ein großes dreiaktiges Werk, das sich in greifbare Lebensnähe stellt und darüberhinaus größere Verbindlichkeit anstrebt, als sie etwa das private „Intermezzo" beansprucht. Das hat in Richard Strauß noch einmal alle schöpferischen Kräfte geweckt. Die „lyrische Komödie" „Arabella" atmet eine Lebendigkeit, die, auch abgesehen von aller hohen Meisterschaft ihrer artistischen Faktur, den außerordentlichen persönlichen Erfolg der Uraufführung in überraschend hohem Maße rechtfertigt.

Bewußt haben Komponist und Dichter ein Werk schaffen wollen, das im Stimmungscharakter dem „Rosenkavalier" verwandt ist. Bewußt waren sie sich allerdings auch der Gefahren, denen ein solcher Versuch ausgesetzt sein mußte. Daß er gelang, trotz gewisser, leicht zu ziehender Parallelen, deutet schon auf die schöpferische Haltung

aus der dieses ausgezeichnete Textbuch erwuchs. Es ist wieder Wien, das den Rahmen der Handlung abgibt, aber wie die Zeit von 1860 eine andere ist als die der Marschallin, so ist auch der Lebensstil hier verändert. Er ist bürgerlicher, unverbindlicher, zugleich primitiver und, zumal geschmacklich, weniger gesichert. Das klingt, bei aller literarischen Kultiviertheit, auch in die Handlung herein, die nicht nur auf den ersten Blick einen fast operettenhaften Aufriß zeigt. Gleichwohl hat Hofmannsthal in den Text viel von den dichterischen Feinheiten seiner Novelle „Lucidor" hinübergerettet, wenn er sich jetzt auch im Sinne der „Oper", mehr noch: einer Oper für seinen musikalischen Antipoden Richard Strauß entscheiden mußte. So rückt Lucidor-Lucie (hier Zdenko-Zdenka) mehr an die Peripherie des Geschehens. Aber sie behält die Fäden des Spiels in ihren Händen, und die bei Strauß so beliebte Hosenrolle ist zur echten Verkleidung vertieft. Alles Licht fällt auf Arabella, die in reizvoll doppelter Beleuchtung erscheint: in ihre sprühende, jugendfrische, vom Bewußtsein der eigenen Schönheit getragenen Lebensfreude mischen sich Züge einer reifen und entwickelten Innerlichkeit, einer ahnungsvollen Nachdenklichkeit und weiblich-demutvollen Bereitschaft für den „Richtigen" – „wenn's einen gibt für mich auf dieser Welt". In ihrem Wesen und in Zdenkas holder, aus der ihr aufgezwungenen Hosenrolle erwachsenden Verwirrung liegt der menschliche Gehalt der Oper, der auch das Milieu des Fiakerballes und der „etwas zweifelhaften Existenzen" noch in sich begreift.

Es ist das Besondere der „Arabella", daß Strauß gerade bei diesen menschlichen Werten der Dichtung ansetzt. Der Meister der „Ariadne" und der „Ägyptischen Helena", der zuweilen die Grenze kühler Artistik spürbar werden ließ, schreibt hier eine Musik von einer Schlichtheit, vor allem von einer Wärme und Tiefe der Empfindung, die sich auch in seinen stärksten früheren Werken kaum so unsentimental rein und stark findet. Sie ist, in dieser Verbindung mit einem leicht gedämpftem, aber ungebrochenen Humor, ein Geschenk letzter Reife, und man begreift, wie stark es Strauß locken mußte, die Welt des „Rosenkavalier" von dieser Stufe aus noch einmal neu zu sehen und, womöglich, menschlich zu vertiefen. Das ist ihm, nach Maßgabe der veränderten Welt dieses Textbuches, auch gelungen. Arabella ist, musikalisch gesprochen, Marschallin und Sophie in einer Person, und an die Stelle von Ochs' lüsterner und verschlagener Derbheit tritt Mandrykas gesunde, kraftvolle Männlichkeit. Das ist gewiß nicht so schillernd und hintergründig wie in dem um 20 Jahre älteren Werk; aber gerade ihre seelische Unkompliziertheit weist „Arabella" heute ihren besonderen Platz zu.

Stilistisch durfte man von Strauß wohl kaum mehr besondere Überraschungen erwarten. Seine Mittel, seine ganze Einstellung zur Oper haben sich nicht verändert. Man empfindet das zuweilen als Grenze, wo, wie etwa in den merkwürdig abstrakten Tanzrhythmen des zweiten Aktes mit seinem lärmenden Abschluß oder in dem Vorspiel und den burlesken Wirren der ersten Schlußakthälfte, die Erfindung nicht mehr so unmittelbar fließt. Aber den Gesamteindruck entscheidet die unverminderte Lebendigkeit und Frische, mit der Strauß seine Mittel immer wieder neu einsetzt und abwandelt. Die Ausgespartheit des Orchesters, das berückende klangliche Kolorit, die Behandlung der absolut dominierenden Singstimme mit feinsten Schattierungen zwischen gesprochenem Wort, parlando und breit ausladendem arioso; die Charakteristik von Personen und Situationen, die lückenlose Verschmelzung von Szene und

Musik – das wird im ersten Akt mit einer Fülle humorvoller Kleinarbeit doch wieder so persönlich und einmalig, daß man fast versucht wäre, von einem „Arabella"-Stil zu sprechen. Wesentlich mitbestimmt wird dieser Stil durch die Verwendung magyarischer Rhythmen, namentlich für die Partie des Nicht-Wieners Mandryka, sowie vor allem von südslawischen Volksliedern, deren tonale Gebundenheit und Sextenharmonik die Musik ebenso prägen wie ihr großer lyrischer Atem, der zu ungewöhnlichen Höhepunkten hinaufführt. Schade, daß sich ihre innere Spannung vom zweiten Akt an so fühlbar verbraucht; ungefüllte Partien wechseln ab mit solchen von gezwungener Lustigkeit und äußerlicher Dynamik. Selbst der zart verklingende, ganz nach innen gewandte Zwiegesang am Schluß, der szenisch seine stärksten Impulse aus der Abwandlung eines uralten Volksbrauches schöpft, wirkt mit der Wiederholung des einen Volksliedes musikalisch doch nur mehr als noble Geste.

Die Aufführung an der Dresdener Staatsoper – das Werk ist Alfred Reucker und Fritz Busch gewidmet – stand mit mehrfacher Gastbesetzung deutlich im Zeichen des Provisoriums. Immerhin hatte sie für die Titelpartie in Viorica Ursuleac eine Künstlerin von reifer Gestaltungskraft und vollendeter Stimmkunst. Dem Mandryka lieh Alfred Jerger den Vorzug seiner sympathisch-natürlichen Erscheinung. Die Zdenka Margit Bokors war eine Gestalt aus Hofmannsthalschem Geist, den im übrigen sowohl das nüchterne Bühnenbild (Leonhard Fanto) wie die konventionelle Regie (Josef Gielen und Eva Plaschke-v. d. Osten) leider empfindlich vermissen ließen. Vom Dirigentenpult her gab Clemens Kraus den wienerischen Antrieb. Richard Strauß wurde ostentativ geehrt.

Bachs h-moll Messe in Kammerbesetzung

Herman Roth

Die Problematik der Bach-Aufführung, der Aufführung der meisten Hochbarock-Musik, ist eine Problematik der Apparate. Das neunzehnte Jahrhundert hat sich bei Bach an Massenbesetzungen gewöhnt; das zwanzigste findet nach und nach zu den organischen kleinen Besetzungen zurück und macht dabei die angenehme Erfahrung, daß mit diesen kleinen Besetzungen die Mehrzahl der Künstlichkeiten wegfallen, zu denen die großen zwangsläufig verleiteten. Hinter solcher Entwicklung steht eine Wandlung der Anschauung vom Aufführungsapparat überhaupt. Es ist romantische Auffassung, daß grundsätzlich die Darstellungsmittel an die Werkidee nur annäherungsweise herankommen: die Werkidee bleibt gegenüber sämtlichen möglichen Realisationen stets eine ungreifbare Jenseitigkeit. Der typisch romantische Widerspruch zwischen Seele und Körper, der sich darin spiegelt, führt (das ist paradox und dennoch logisch) stoffliche Mittelhäufung herbei: zur Emanzipation des Ausdrucks ist die Emanzipation der musikalischen Materie die notwendige Parallele. Die barocke „Materialgerechtigkeit" bildet dazu den ausgesprochensten Gegensatz; denn sie bedeutet psycho-physische Einheit: es gibt prinzipiell keine Kluft zwischen Werk und Verwirklichung. Das zwanzigste Jahrhundert kommt von sich aus dieser (nur scheinbar nüchterneren) „sachlichen" Haltung wieder nahe: Teilerscheinung seiner Gesamtannäherung an das Barock.

h-moll Messe mit achtzig Mann

Wir wissen, daß Bach durchweg kleine Aufführungsapparate zur Verfügung gehabt hat, Aufführungsapparate, mit denen vielfach keineswegs Staat zu machen war. Angesichts der Erkenntnis des das Barock beherrschenden Interesses an der Materialgerechtigkeit gäbe es darum keinen näherliegenden Schluß als den, daß man bei Bach-Aufführungen sich in allem Wesentlichen an Mittel halten muß, wie sie Bach selbst für die Wiedergabe seiner Werke anzusetzen vermochte. Trotzdem hat, befangen in seiner entgegengesetzten Anschauung, das neunzehnte Jahrhundert diesen Schluß nicht gezogen; und so kommt es, daß wir heute noch immer Mühe haben, den auf der Hand liegenden Irrtümern zu steuern, die die naive Gleichsetzung des Bachschen mit dem romantischen Standpunkt verursacht hat.

Es leuchtet darnach ein, welche Wichtigkeit und welches Verdienst dem Versuch zukommt, den der (durch das Heinrich-Schütz-Fest des vorigen Jahres bekanntgewordene) Flensburger Nicolai-Organist Johannes Roeder mit der, wenn ich recht berichtet bin, erstmaligen Aufführung von Bachs h-moll Messe in Kammerbesetzung unternahm: gerade bei diesem Werk wird die Allgemeinheit auf den Massenapparat sicherlich zu allerletzt verzichten wollen. Roeder hat aus seiner Flensburger Chor-Arbeitsgemeinschaft einen Kammerchor von knapp fünfzig Stimmen herausgezogen; im vollen Bewußtsein dafür, daß der vorübergehende Schaden, den die Leistung der größeren Gemeinschaft bei einer solchen Aussonderung erleiden mußte, reichlich aufgewogen werde durch die sinngemäßere Darstellung des Bachschen Standwerkes. Er hat diesem Chor ein dem Flensburger Städtischen Orchester entnommenes Kammerorchester beigesellt von, ziemlich genau, der halben Stärke des Chores. Einschließlich der Solisten und Generalbaßspieler hat er also einen Apparat beschäftigt von noch nicht achtzig Köpfen: die landläufigen Aufführungen rechnen mit dem zwei- bis dreifachen Personenaufwand.

Das musikalische Ergebnis war erstaunlich. In Hinsicht auf die klangliche, die dynamische und vor allem die bauliche Wirkung. Es besteht bei den traditionellen Aufführungen immer wieder die Schwierigkeit der richtigen Abwägung der klanglichen Verhältnisse, insbesondere des Verhältnisses zwischen dem stark besetzten Chor und dem stark besetzten Streichkörper einer-, den schwachbesetzten Holzbläsern andererseits. Diese Schwierigkeit war mit einem Schlage behoben. Es wurden in den Chören Dinge deutlich, die sonst so gut wie immer die Klangmasse verschluckte. Im ganzen war eine neue Transparenz des Klangbildes erreicht, ohne daß der Verzicht auf äußere Kraftentfaltung sich irgendwie unvorteilhaft bemerkbar gemacht hätte. Diese Transparenz und Leichtigkeit hatte die selbstverständliche Folge, daß es möglich wurde, umfangreiche Stücke in der Durchschnittstonstärke eines lockeren Forte wiederzugeben, ohne daß man Starrheit oder Eintönigkeit hätte empfinden müssen. Das Problem der Dynamik, der dynamischen Nuance, das die Massenbesetzung unvermeidlich stellt, erledigte sich auf die denkbar natürlichste Art; es gab hier keine anderen „Nuancen" als das aus der Führung und damit aus den Lagen der Stimmen, wie der Instrumente unmittelbar sich ergebende Auf und Ab. Die letzte und wichtigste musikalische Wirkung lag in der materialgerechteren Darlegung der Bachschen Strukturen. Die Thematik der Chöre der h-moll Messe – gestehen wir uns das doch ein – ist keine Monumentalthematik wie die des Händelschen Oratoriums oder selbst eines Teils der Bachschen Orgelwerke. Diese Thematik (denken wir beispielsweise an das erste Kyrie) wird von einem Massenapparat

sinnwidrig belastet. Sie entfaltet ihre wahre Schönheit, ihre abstrakte Anmut erst, wenn sie mit kleineren und darum dynamisch elastischeren Mitteln dargestellt wird. Doch sie wird auch in der Art ihrer Entwicklung, in dem architektonischen Gebrauch, den Bach von ihr macht, zwingender. Namentlich Partien, die bei einer monumentalisierenden Wiedergabe zu sehr ins einzelne zu gehn, zu differenziert zu sein scheinen, erhalten ihr gesundes Ausmaß zurück.

Es kann nicht entschieden genug betont werden, daß die Wandlung des musikalischen – und damit komme ich auf meine einleitenden Bemerkungen zurück – auch eine Veränderung des geistigen Aspektes mit sich bringt. Diese Veränderung besteht vor allem darin, daß die Wiedergabe sich auf den Ausdruck verwiesen sieht, der der Musik immanent ist: die Möglichkeit, aus der Musik „etwas zu machen" in die Musik „etwas hineinzulegen", die der spätromantische Mittelaufwand nicht nur nahelegt, sondern mit der er von vornherein fraternisiert, wird weitgehend ausgeschaltet. Es ist selbstverständlich, daß der immanente Ausdruck sich desto sicherer einstellt, je freier und entspannter die ausführenden Organe sich der Musik überlassen, je ferner sie von artistischem Snobismus sind. Der weltanschauliche, der religiöse Gehalt spricht desto unmittelbarer, je passiver, bei aller inneren Sammlung, die Darsteller sich verhalten. Auch dafür war die Flensburger Aufführung, und besonders in ihren späteren Teilen, beispielgebend.

Jenseits des grundsätzlichen Verdienstes, im einzelnen, war diese Aufführung allerdings noch problematisch genug. Es zeigte sich in klanglicher Beziehung namentlich e i n nicht zu überhörender Mangel, der auch den Leitern der Funkübertragung stark zu schaffen machte: die verhältnismäßige Schwäche der Bässe in Chor und Orchester. Die Akustik der Flensburger Nicolaikirche ist gewiß nicht die beste; sie mag dabei mitspielen. Aber es dürfte doch so liegen, daß bei kleiner Besetzung das Verhältnis der obertonreichen höheren zu den obertonärmeren tieferen Schichten des vokalen und instrumentalen Klangkörpers besondere Aufmerksamkeit erheischt und eine andere zahlenmäßige Regelung, als man sie bei großen Apparaten gewohnt ist. Er darf nicht übersehen werden, daß der Baß für Bach nicht bloß stimmig-kontrapunktische, sondern auch die Bedeutung eines harmonischen Fundaments hat und dementsprechend behandelt werden will. Daß der Roedersche Kammerchor die Bachsche Polyphonie mit fühlbarer Orientierung nach rückwärts, nach dem siebzehnten Jahrhundert, sang, war im Hinblick darauf nicht ganz ungefährlich, rhythmisch jedoch unbedingt vorteilhaft, weil er auf diese Weise die üblichen Taktakzente vermied.

Es gehörte zu den Anfechtbarkeiten der Aufführung, daß ihm hierin das Kammerorchester nicht völlig zu folgen vermochte, daß somit ein Widerspruch der rhythmischen Auffassungen bestand, den die Leitung Roeders erst mit der Zeit ausglich: von einem Orchester, das rhythmisch im wesentlichen anders geschult ist – und welches Orchester wäre das heute nicht! – läßt sich eine augenblickliche Umstellung kaum erwarten. Was der Gesamtkörper nicht ohne weiteres schaffte, das leisteten großenteils die Instrumentalsolisten, an ihrer Spitze der ausgezeichnete junge Konzertmeister Albert N o c k e mit einer Darstellung der Violinparte des „Laudamus" und namentlich des „Benedictus", die durch ihre Frische und nuancenlose Lebendigkeit stilistischen Sonderrang einnahm. Die Gesangssolisten konnten sich bezeichnenderweise vom falschen Pathos der üblichen Bachinterpretation nicht so weit befreien; die neue Musizierhaltung ist den Sängern,

sofern sie Solisten sind, in der Hauptsache noch fremd. Am nächsten kam einer Generallösung ihrer Aufgabe Rita Weise (Berlin) mit ihrem knabenhaft instrumentalen Sopran.

Das Gesamtbild, negativ so anregend wie positiv, bewies die unbedingte Notwendigkeit der Kammerbesetzung auch für die Messe. Möchte das Beispiel, das Flensburg damit aufgestellt hat, im Reich bald die gebührende Nachahmung finden!

Das internationale Musikfest 1933

Karl Holl

1.

Die „International society for contemporary music" ist 1922, also vor elf Jahren, gegründet worden; an einem fühlbaren und erkennbaren Wendepunkt des europäischen Geisteslebens. Das ist jetzt schon lange her. Die Zeit hat es in solchen geistigen Krisen noch eiliger als in unserem physischen Dasein. In den ersten Lebensjahren der I. S. C. M. haben wir Deutschen immer nur von der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" gesprochen. Das „neu" war ein kämpferischer Begriff, und wir haben damit Ernst gemacht wie kaum eines der anderen Musikvölker. Dann aber hat sich von Jahr zu Jahr die Bedeutung des „contemporary" abgeschliffen und dem weiteren, aber auch unbestimmten Wortbegriff genähert. „Contemporary" heißt jetzt nur noch zeitgenössisch, und wenn einzelne Musiker und Kritiker, denen das Wohl und Wehe der Musik mehr am Herzen liegt als das äußere Fortbestehen eines Vereins, immer wieder dahin gedrängt haben, man möge den Geist der Gründung nicht vergessen, nicht verraten, so hat die Gesellschaft selbst zu wenig getan, zu viel unterlassen, um diese Mahnung überflüssig zu machen.

Wir wollen nicht ungerecht sein. Der Wandel des Bildes und der Funktion der I. S. C. M. ist auch von Umständen bedingt, die sich dem Wollen oder Nichtwollen des Vorstandes und der Musikausschüsse entziehen. Die „neue" Musik, als Re-Aktion und als Aktion, hat sich mit Grundprinzipien und mit meisterlichen Werken schon in relativ wenig Jahren durchgesetzt. Unfruchtbares ist abgefallen. Die Kämpfe um die neuen Form-Ideen sind, scheinbar für geraume Zeit, ausgekämpft. Die neue Musik ist aus den Ateliers in die neue, gleichfalls sehr verwandelte Welt hinausgetreten und der jungen Generation stilmäßig einigermaßen vertraut geworden. Über ihr weiteres Schicksal entscheidet nur noch und wieder nur die Potenz der schaffenden Persönlichkeit, wann und wo immer sie sich kundgibt. Aber gerade diese veränderte sachliche Lage begründet erst recht das Bedürfnis nach einer neuen Entschiedenheit der Organisation in Bezug auf ihre künstlerischen Ziele. Entweder sieht die „Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik" mit dem Durchbruch des neuen Stils ihre zeitgeschichtliche Mission als erfüllt an und löst sich auf oder sie lernt ihre ursprüngliche Idee auf Grund der heutigen Sachlage neu ausrichten. Nämlich auf das nun noch einzig mögliche, einzig lohnende Ziel hin: aus der neuen, neue Wege gehenden Produktion der angeschlossenen Länder in besten Aufführungen all das herauszustellen, von Land zu Land zu tragen, was in einem höheren, in einem eminent künstlerischen Sinne sich als gültig erwies oder breitere Geltung beanspruchen darf. Dies die Gedanken, mit denen

die wenigen deutschen Besucher des 11. internationalen Musikfestes von Amsterdam zurückfuhren. Dies die Sorgen, mit denen die Freunde der neuen Musik und eines internationalen Kulturaustausches dem 12. Internationalen Musikfest, das 1934 in Florenz stattfinden soll, entgegensehen.

2.

Was hat uns die Jury der Herren Butting, Malipiero, Pijper, Sessions, Talich im Jahre 1933 hören lassen? Es gab in ihrem Programm ein paar Werke, die mit dem gewachsenen Begriff „neue Musik" so gut wie nichts zu tun haben. Wir meinen damit vor allem, was die Sektion England diesmal beigesteuert hat. Die oratorienartige Kantate „Belsazars Fest" von William Walton: ein Klang-Tableau aus Rückständen des nach-wagnerischen musikdramatischen Stiles, versagend im entscheidenden Augenblick, wenn die Flammenschrift des „Menetekel" an der Wand erscheint, vor dem Ohr heraufbeschworen werden soll. Die tief ergreifende Gestalt des Daniel fehlt überhaupt. In der Erinnerung haftet nur die Dynamik des großen Aufwandes an Chor und Orchester als Gegensatz zur inneren Substanz und organischen Struktur der Komposition. Drei Sätze aus einer „Tanz-Suite" für Klavier und Orchester von Erich Chisholm: Versuch einer Verbindung schottischer Volksmusik mit spätromantischen Kunstmitteln. Ein sehr primitiver Versuch, maßlos im Inneren wie im Äußeren, vor allem auch durch die schweifende, gleitende Harmonik. Was hatte solche Musik in einer solchen Kundgebung zu suchen? Sollte sie den Rückschlag des Pendels, die Re-Aktion schon wieder auf den neuen Stil demonstrieren, den Rückschlag, den es nicht nur in Deutschland, sondern auch in anderen Ländern gibt? Schön und gut: die Versuche, zu neuer Einfachheit, zu einer neuen Fühlung mit dem musikalischen Volksidiom zu gelangen, haben auch ihre positive, hoffnungsvolle Seite. Diese zu zeigen, muß aber schon die handwerkliche Qualität höher liegen als in dem Stücke Chisholms. Auch sträubt man sich instinktiv gegen den Schein, als ob Jung-England nichts Selbstständigeres, Wichtigeres produziere als die hier vorgewiesenen Proben. Es gab in Amsterdam ferner eine ganze Anzahl von Werken zu hören, die man besser Studien nennen müßte: Werke, die ins Atelier gehören oder vor den kleineren Hörerkreis der einzelnen Landes-Sektionen. Um mit dem Fragwürdigsten zu beginnen: Die Sonatine für Flöte und Klarinette des Südamerikaners Juan Carlos Paz, ein schier dadaistisches Stück, dessen stammelnde Diktion mit erfreulicher, befreiender Heiterkeit aufgenommen wurde. Die exaltiert-grotesken Gesänge für Altstimme, Oboe, Klavier und Schlagzeug der Südamerikanerin Ruth Crawford. (Nur den Vorstandsmitgliedern und den Juroren bestreiten wir hier wie dort das Recht zu lächeln.) Ernster, fähiger wirkte ein anderer Nordamerikaner: Aaron Copeland mit stark verdichteten Klavier-Variationen von allerdings recht abstrakt-expressiver Haltung. Eine Talentprobe, noch ohne Eigenwert, aber mit Momenten eigenen Ausdrucks von oft noch etwas gequältem Zusammenklang gab die Jugoslawin Ljubica Maric mit ihrem knappen Bläserquintett. Weitere Talentstücke: Die Orchester-Suite von Frantisek Bartos (Tschechoslowakei), Folge musikalisch selbständiger Nummern aus der Musik zu einer Posse, luftig gesetzt und instrumentiert, kurzum geschickt und dekorativ hingeworfen, und die Orchester-Suite von Leo Justinus Kauffmann (Deutschland), mit frischen Zügen im Melos, mit

Neigung zu Brucknerschem Klang wie zu Hindemithscher Linearität und Bewegungsenergie, von Satz zu Satz leider mehr sich formalisierend. Interessant in ihrer streng konstruktiven und doch nicht ausdruckslosen Haltung die „Veränderungen einer 12 Ton-Reihe" von Jozef Koffler (Polen).

3.

Man trat aus dem Studio hinaus mit dem Concertino für Klavier und Orchester von Marcelle de Manziarly, das entsprechend der Abkunft der Autorin, russische Musikalität mit französischer Klarheit und „Durchsichtigkeit" der Form vereint. Man hörte das Vorbild Strawinsky, mehr vielleicht sogar Prokofieff heraus, aber man spürte das Eigene dieser komponierenden Frau – außer der lebendigen, motivisch-linear weit ausgreifenden Motorik: die zarte, ausgesprochen weibliche lyrische Linie. Etwas glatt und unpersönlich bei aller Sicherheit der Form und der instrumentalen Aufmachung erschien der Italiener Goffredo Petrassi in den Außensätzen seiner „Partita" für Orchester; die Ciaconna als Mittelsatz wirkt dagegen merkwürdig ungelöst, ziemlich krampfig. Aus Formtalent und einem gesunden Musiziertrieb, aus eigener Begabung und ihrem natürlichen Zusammenhang mit der slawischen Volksmusik ergab sich die Sonatine für Klarinette und Klavier des Tschechen Isa Krejci, der übrigens auch vom westlichen Impressionismus angeregt wurde. Und nun endlich nähern wir uns auch schärfer profilierten Autoren. Dem Deutsch-Spanier und früheren Schönberg-Schüler Robert Gerhard, dessen Passacaglia und Choral aus der Kantate „L'alta naixença del Rei en Jaume" für gemischten Chor und Orchester eine sehr konzentrierte, eigentümlich frische und dramatisch gespannte Tonsprache spricht. Man hört und sieht (innerlich) das versammelte Volk, das nach der mittelalterlichen Legende den Himmel um einen Thronerben für Katalonien und Aragon anfleht. Man bemerkt die Kongruenz zwischen der szenisch-dramatischen Idee und den gewählten musikalischen Formgestalten; beide Stücke entwachsen einem Thema aus vierzehn Tönen, das erst als „basso ostinato", dann als „cantus firmus" im Tenor auftritt. (Das Massenaufgebot schwächt leider die organische Wirkung der Komposition). Neben Gerhard erscheint der Ungar Paul Kadosa als Autor einer „Konzertmusik für Klavier und Orchester", die stilistisch auf die Vorbilder Strawinsky und Bartók bezogen werden kann und doch nicht epigonal wirkt: ein stark motorisches „Allegro con brio"; ein etwas grüblerisches, zerrissenes, monologisierendes „Andante" und ein wirbelndes „Vivace" mit volkstümlichem Einschlag.

Außer Gerhard und Kadosa, auf die man schon früher aufmerksam geworden ist, zieht der Deutsche Edmund von Borck das Interesse auf sich. Mit fünf Orchesterstücken von knappster Prägung und reicher koloristischer Durchbildung. Noch empfiehlt sich dieses Talent mehr von der konstruktiven und klangmateriellen Seite her. Noch bleibt zu fragen, ob es einen weiteren thematischen Atem finden, ob es einer größeren symphonischen Spannkraft mächtig sein wird. Doch die Ansätze zu einem eigenen Charakter größeren Kalibers sind wohl gegeben, werben Vertrauen, und der unmittelbare Erfolg rechtfertigt hier einmal das Herausstellen einer an sich noch unfertigen, kaum erprobten Erscheinung vor eine große Öffentlichkeit. Daß auch gegenüber den größten Begabungen, den schon Arrivierten, ja gerade ihnen gegenüber Vorsicht und sorgfältigste Auswahl geboten ist, erwies sich beim Amsterdamer Fest im Falle Ernst Krenek, an der Aufführung der

„Gesänge des späten Jahres“. Man braucht das Opus 71 des Deutsch-Österreichers in diesen Blättern nicht mehr vorzustellen. Man darf sich mit der Mitteilung begnügen, daß es auch bei jeder neuen Begegnung höchst problematisch wirkt. Krenek versucht im tiefsten ein gegenseitiges Durchdringen von Wort- und Ton-Gedicht und damit eine potenzierte Wirkung ihrer gemeinsamen Gestalt. Er scheut das bekannte lyrische Pathos, will einfache, unbetretene Pfade des Wort- und Klang-Ausdruckes gehen. Die Tendenz ist verständlich bei einem denkenden Musiker unserer Zeit, bei einem, der schwer am Leben, schwer an diesem, unserem heutigen Leben trägt. Doch seine kritische Scheu, seine Scheu vor dem Schema und der Routine, hemmt den Gestaltungstrieb. Die Texte, Wortausdruck eines tiefen Pessimismus in oft dunklen Bildern, sind noch nicht Dichtung geworden; die musikalischen Gebilde, Versuche einer Musik in Prosa (man denkt an Mussorgskys Zyklus „Ohne Sonne“) wirken nicht als vollgültige Organismen, bezeichnenderweise unentschieden, ohne rechte Mitte zwischen romantischer Harmonik und moderner Tonalitätskonstruktion. Man hätte Krenek den Holländern und den auswärtigen Gästen, die ihn weniger kennen, mit einem anderen Werk vorstellen sollen.

4.

Es wird Zeit, von der jungen holländischen Musik zu reden. Wir haben sie mit Absicht aus der bisherigen Betrachtung ausgeschieden. Sie interessiert mehr symptomatisch als in Bezug auf die Persönlichkeit der Schaffenden. Die jungen holländischen Musiker haben sich von der klassizistisch-romantischen Haltung ihrer Vorgänger frei gemacht. Sie haben sich mehr nach Westen orientiert und starke Antriebe vom Impressionismus empfangen. Zwischen ihm und der neuen konstruktiven Richtung (die ihnen besonders in Strawinsky nahekam), auch mit Neigungen zur spätromantischen Symphonik etwa Mahlers, suchen sie ihre eigenen Wege. Auch die großartige kontrapunktische Tradition ihres Landes, aus jener Zeit der Hochblüte vor vier-, fünfhundert Jahren, scheint ihnen verpflichtend wieder bewußt zu werden. Man hörte beim internationalen Musikfest 1933 im Rahmen eines a cappella-Chorkonzerts nach der großartigen Matthäus-Passion von Obrecht u. a. den „Sonnengesang“ des hl. Franz von Assisi in der mit alten und neuen Stilmitteln gearbeiteten Komposition von B. van den Sigtenhorst Meyer; eine mehr modern stilisierte, ganz auf kammermusikalische Wirkung hin angelegte Messe für Frauenstimmen mit Flöte („Causa nostrae laetitiae“) von J. N. Mul; die in herberen Linien und Klängen gehaltene Chorballade „Heer Halewijn“ von Willem Pijper. Man vernahm leider gar keine holländische Kammermusik, dagegen zwei Werke, die großen symphonischen Stil anstreben. Die Symphonie No. 1 von Guillaume Landré entwickelt die etwas engräumigen, nicht gerade expansiven Themen noch ungelenk und abrupt; der große Instrumentalapparat steht in einem gewissen Mißverhältnis zum inneren Geschehen. Die Symphonie No. 2 von Bertus van Lier schwankt zwischen Bombast und Kammerstil, findet zwischen beiden noch keinen Ausgleich, ebensowenig wie zwischen Impression und Linearität. Der einzige Niederländer, dem die Synthese gelungen ist, bei dem man von einem eigenen Stil und einer stärkeren Individualität sprechen kann, ist Pijper, und der leistete den Hauptbeitrag zum Fest weder mit Kammermusik noch mit Symphonik, sondern mit etwas, was in Holland als nationale Produktion besonders rar ist: mit einem musikalischen Bühnenwerk. Aus der Zelle jener Chorballade ist ihm das symphonische

Drama „Halewijn“ erstanden. Ein musikalisches Legendenspiel in 9 Bildern, auf Grund einer uralten Volks-Sage, nach dem Libretto von Emmy van Lokhorst. Das Ganze erinnert als musikdramatische Form an Debussys „Pelleas“, nur ist das Buch nicht so symbolistisch gemeint wie das von Maeterlinck und die Musik des Holländers Pijper im Unterschied von dem Meisterwerk des französischen Impressionismus symphonisch durchgestaltet, mit Einbezug impressionabler Mittel. Pijper ist ein großer Könner, ein mit Selbstkritik vorsichtig und sparsam formender Kopf. Seine „Halewijn“-Partitur, keimend und wachsend aus einem einzigen volkstümlichen Thema, mit kammermusikalisch behandeltem Orchester und einem vokalen „Klanghorizont“ von 10 anonymen Solostimmen, ist ein Muster an Ökonomie der Anlage, an Klarheit und farbiger Differenzierung des Klanges. Sie enthält außer noblen lyrischen Partien auch bedeutende dramatische Spannungen. Doch diese kommen weniger aus dem Blut als aus der Kunst des Komponisten. Im ganzen wahrt Pijper den Legendenton, läßt die Stimmen meist rezitieren, macht sie oft fast zu Sprechstimmen im Stil des Melodrams. Hier und in der etwas kühlen, manchmal gar zu besonnenen Art dieses Tonkünstlers, liegen die musikalischen Grenzen der Wirkung. Die dramatischen Grenzen sind durch die Handlung und die führenden Charaktere bestimmt. Ritter Halewijn ist ein Sadist, ein niederländischer Blaubart. Die Königstochter, die erst seinem erotischen Dämon zu erliegen droht, schlägt ihm im entscheidenden Augenblick das Haupt ab. Das symphonisch mit letzter Konsequenz durchgeformte Stück wird kaum über Holland hinausgelangen. Für das Land selbst kann es einen wertvollen Anfang bedeuten. Anfang eines eigenen Opern-Mythos.

5.

Das elfte Musikfest der „Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik“ war begünstigt von den Aufführungsmitteln und der friedlichen Atmosphäre des Landes. Man hatte reiche Gelegenheit, wieder einmal die hohe Kultur und Disziplin des Concertgebouw-Orchesters zu bewundern und auch den Hochstand der Chorvereine, von denen der Römisch-Katholische Oratorienverein Amsterdam und die Haarlemsche Motetten- und Madrigalvereinigung (unter Sem Dresden) besonders hervortraten. Alle musikalischen Organisationen – vor allem die Gesellschaft Concertgebouw, die „Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst“ und der Wagnerverein – haben zur Finanzierung und Ausgestaltung des Festes beigetragen. Unter den symphonischen Choraufführungen der I. S. C. M. war auch die des „Pater noster“ von Jean Cartan bemerkenswert; eine pietätvolle Huldigung für diesen vorzeitig (1931), im fünfundzwanzigsten Lebensjahr verstorbenen Franzosen. Das Werk selbst ist stärker im Stimmungsausdruck als im Formbau, der den biblischen Text zu sehr zerdehnt und zerreißt. Es ist ein Werk des Übergangs; alt in der Neigung zur großen, pathetisch-dekorativen Geste, neu in melodischen und harmonischen Wendungen von einfacher Schönheit. Als Gastgeschenk des „Concertgebouw“ hörte man zum Schluß nicht nur die „Missa pro pace“ von Rudolf Mengelberg, deren durchaus eklektischer Charakter und spätromantische Haltung im Rahmen dieser Kundgebung für die neue Musik erst recht auffiel, sondern auch die Psalmensymphonie von Strawinsky in einer Gestaltung durch Willem Mengelberg, die vielleicht glätter, virtuoser ausfiel als der Komponist es wünschen mag, die aber gerade dank der kristallenen Klarheit dieser Reproduktion jedermann zwingend deutlich machte, daß Meisterwerke

neuen Stiles vorhanden sind. Die vom Wagnerverein beigesteuerte Aufführung des „Halewijn" wurde musikalisch von Pierre Monteux (an der Spitze des städtischen Orchesters Utrecht) ausgeformt und durchleuchtet. Die geschmackvolle, maßvoll moderne Inszenierung besorgte der Spielleiter Johan de Meester zusammen mit dem Bühnenbildner Denis Martin. In den Hauptrollen: der Bariton Sydney de Vries als Halewijn von starkem Umriß und Liesbet Sanders-Herzberg als „Königskind" von hoher Musikalität und feinem mimischen Profil. Um die vorzügliche Gesamtorganisation hat sich der Sekretär der Sektion Holland, Paul F. Sanders, verdient gemacht. Von den mitwirkenden Künstlern traten außer den schon genannten hervor: die Dirigenten Eduard van Beinum (Amsterdam), Constantin Lambert (London), Alfredo Casella (Rom), der Pianist Vaclav Holzknecht (Prag), der Bariton Ray Henderson (London) und die Sopranistin Ruzena Herlinger (Wien).

6.

Wird die I. S. C. M. aus den Fehlern der letzen Jahre lernen? Man möchte auf die Einrichtung ungern verzichten und sieht sie doch von innen und außen bedroht. Sie muß, wie wir oben ausführten, eine neue Zielstrebigkeit finden. Sie muß den Radius ihres Blickfeldes, ihrer Programmauswahl so weit wie möglich erstrecken, insbesondere auch mit allen nationalen Musikerorganisationen zusammenarbeiten, um unabhängig von Klüngeln, möglichst unabhängig auch von Eifersüchteleien aus falschem Ehrgeiz der nationalen Gruppen das jeweils beste und gültige Neue in einem großen internationalen Querschnitt vorweisen zu können. Fühlung mit den nationalen Organisationen und auch mit den offiziellen Kulturstellen der Länder ist nicht zuletzt auch deshalb geboten, weil die in den letzten Jahren allenthalben stärker gewordene autarkische Bewegung in der Kunst Mißverständnisse über den Charakter und die Ziele dieser „Internationale" begünstigt. Gelegentlich des Deutschen Musikfestes in Dortmund konnte man in einer deutschen Musikzeitung etwa lesen, die „Internationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik" betreibe einen vagen, verwaschenen künstlerischen Internationalismus, von dem die deutschen Musiker und ihre Organisationen nach der Änderung der realpolitischen Verhältnisse und der kulturpolitischen Ziele nun hoffentlich energisch abrückten. (Ich bin dem Verfasser dieses Artikels bisher noch auf keinem internationalen Musikfest begegnet.) Das künftige Verhältnis des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" zur I. S. C. M. ist noch nicht geregelt. Erfreulicherweise scheinen die verantwortlichen Stellen der neuen Regierung sich darüber klar zu sein, daß die deutsche Musik ihren Platz in der Welt, ihre Bedeutung im internationalen Kulturaustausch bewahren muß. Die im Auftrage amtlicher und halbamtlicher Stellen vom zweiten Vorsitzenden der deutschen Sektion, Prof. Hermann Springer, der Amsterdamer Delegiertenkonferenz überbrachte Einladung nach Berlin hat gut gewirkt. Konnte sie auch für 1934 noch nicht angenommen werden, weil die italienische Einladung schon länger vorlag und an den Termin gebunden war, so wurde sie doch sympathisch aufgenommen und für die nächste Entscheidung vorgemerkt. Die künstlerische Verantwortung für das 12. Musikfest der I. S. C. M. liegt bei den in Amsterdam gewählten neuen Juroren: Nadja Boulanger, Casella, Krenek, H. Rosenberg und Wladimir Vogel.

Notizen

Die Neugestaltung des Musiklebens

Mit Beginn der neuen Spielzeit tritt Dr. Wilhelm *Furtwängler,* der bisher nur als Gast tätig war, als erster Staatskapellmeister fest in den Verband der *Berliner Staatsoper* ein und ist für diese Stellung für die Dauer von fünf Jahren verpflichtet. Außer Dr. Wilhelm Furtwängler wurde Professor Robert *Heger* als Staatskapellmeister neu gewonnen. Die Stellung Erich *Kleibers,* dessen Vertrag unverändert weiterläuft, wird dadurch nicht berührt.

Generalmusikdirektor Otto *Klemperer* wurde von seinem Posten als Generalmusikdirektor an der Berliner Staatsoper im Zusammenhang mit dem Beamtengesetz beurlaubt. Erst vor kurzem hatte Otto Klemperer vom Reichspräsidenten die Goethe-Medaille für seine Verdienste um die deutsche Kunst erhalten. Otto Klemperer gehört zu den großen Dirigenten, die die werktreue Tradition von Muck und Toscanini fortsetzen. Seine unvergeßlichen Mozart-Aufführungen „Don Giovanni", „Zauberflöte", „Figaros Hochzeit" und „Cosi fan tutte" waren hervorragende Beispiele für diesen klaren, durchsichtigen Stil, der sich während seiner Berliner Tätigkeit immer mehr gelockert und vervollkommnet hat. Man hat Klemperer vorgeworfen, daß er zuviel moderne Werke aufgeführt hätte. In Wirklichkeit hat er nur wenige ausgewählte Werke (Strawinsky, Hindemith) gebracht, deren Wiedergabe weit über Berlin hinaus anerkannt wurde. Seine Konzertprogramme waren in der Abwägung von Altem und Neuem vorbildlich zusammengestellt. Aus den letzten Jahren sind seine Bach- und Bruckner-Aufführungen in lebendigster Erinnerung.

Auf Grund des Beamtengesetzes wurden ferner bei der *Berliner Staatsoper* Kapellmeister Fritz *Zweig* und Tilly *de Garmo,* ferner Lotte *Schoene,* Marcell *Noë* und vier Korrepetitoren gekündigt. Emanuel *List,* Alexander *Kipnis* und Generalmusikdirektor Leo *Blech* verbleiben im Verband des Instituts.

Auf Vorschlag des preußischen Theaterausschusses und seines Leiters, Staatskommissar Hans Hinkel, hat Ministerpräsident Göring den früheren Intendanten des Mannheimer Nationaltheaters Herbert *Maisch* zum Generalintendanten in *Breslau* ernannt. Maisch werden also die vier Breslauer Bühnen unterstehen: Das Stadttheater als Oper, das Lobe-Theater als erste Schauspielbühne, das Gerhart-Hauptmann-Theater als Volkstheater und das Schauspielhaus als Operettentheater. Damit ist einer der wichtigsten kulturpolitischen Posten Preußens mit einer ersten Kraft besetzt.

Der bisherige Intendant des Stettiner Stadttheaters Hans *Meißner* ist zum Generalintendanten der Frankfurter Städtischen Bühnen ernannt worden.

Bruno Walters Ausscheiden aus seiner Gewandhausstellung in *Leipzig* macht auch noch für den kommenden Winter die Besetzung der Konzerte mit Gastdirigenten erforderlich. Die Gewandhaus-Direktion will die Neuwahl unter keinen Umständen überstürzen. Für die Leitung der Konzerte im Winter 1933/34 wurden nachfolgende Dirigenten gewonnen: Hermann *Abendroth* und Edwin *Fischer* (je ein Konzert), Wilhelm *Furtwängler*, Eugen *Pabst*, Hamburg, Paul *Schmitz*, Leipzig und Karl *Straube*, Leipzig (je zwei Konzerte), Carl *Schuricht*, Wiesbaden (sechs Konzerte).

Bruno *Vondenhoff* wurde als Nachfolger des nach Essen berufenen Johannes Schüler als musikalischer Oberleiter der Oper und Dirigent der Sinfoniekonzerte an das Stadttheater in Halle verpflichtet.

Das Hamburger Opernhaus soll in Zukunft unter dem Namen *Hamburgisches Staatstheater* von K. H. *Strohm* geführt und künstlerisch völlig neu aufgebaut werden.

Der freigewordene Posten des Operndirektors in *Elberfeld-Barmen* ist mit dem 1. Kapellmeister vom Neuen Theater Leipzig, Wilhelm *Schleuning*, besetzt worden.

Zum städtischen Musikdirektor und Operndirektor in *Bielefeld* ist Kapellmeister Werner *Gößling* vom Opernhaus Köln ernannt worden.

Die Landestheater *Gotha-Sondershausen* werden von der nächsten Spielzeit ab miteinander vereinigt, einschließlich der Landeskapelle Gotha und des Lohorchesters, Sondershausen, dessen gemeinsamer Bestand insgesamt auf 46 Orchestermitglieder reduziert ist. Die musikalische Oberleitung und die Intendanz liegt in den Händen von Dr. *Wartisch*-Plauen, dem als Schauspieldirektor Oberspielleiter *Homburg* vom Landestheater Altenburg und der bisherige 1. Kapellmeister von Sondershausen, Otto *Friedrich*, zur Seite stehen.

Operndirektor Dr. *Schüler* hat für die Leipziger Städtische Oper *E. T. A. Hoffmanns* romantische Oper *„Undine"* angenommen, und zwar wird die Neubearbeitung von Hans von Wolzogen (Bayreuth) zur Uraufführung kommen.

Ludwig *Roselius* hat soeben seine neueste Oper *„Godiva"* beendet. Uraufführung im August d. J. in Nürnberg, norddeutsche Erstaufführung im Herbst in Bremen.

Die neue Oper von *G. F. Malipiero* „La favola del figlio cambiato", Buch von Pirandello, wurde von Intendant Walleck für das Landestheater *Braunschweig* zur Uraufführung erworben.

Die Oper *„Frau Schlange"* von Alfredo *Casella* wird noch in diesem Herbst im Nationaltheater *Mannheim* zur deutschen Uraufführung gebracht werden.

■

Egon *Pollak* ist während der Leitung einer „Fidelio"-Aufführung am Prager Deutschen Landestheater einem Herzschlag erlegen. Pollak ist im

Alter von 54 Jahren aus einer Tätigkeit gerissen worden, die reich an künstlerischen Erfolgen war und die in der mehr als zehn Jahre dauernden Arbeit am Hamburger Stadttheater gipfelte. Ursprünglich der Mathematik zugetan, ging der einundzwanzigjährige Student im Jahr 1900 zur Musik über. Schon 1905 war Pollak erster Kapellmeister in Bremen, dann kam er nach Leipzig und Frankfurt und 1917 nach Hamburg. In den letzen Jahren hatte Pollak seine Hamburger Verpflichtungen gelöst, um in Amerika zu dirigieren. Die hohe Musikalität und die technische Präzision seines Dirigierens bewährte sich vor allem bei Mozart und Verdi.

Verschiedenes

Die Intendanz des *Opernhauses Königsberg (Pr.)* veranstaltet zur Hebung volksverbundenen Musikschaffens ein Preisausschreiben und zwar: „1. *Für eine deutsche Volksoper.* Das Textbuch soll seinen Stoff entweder unserem Sagenschatz entnehmen oder heutiges Geschehen nach deutscher Art und Weise humorvoll behandeln. Die Musik muß gesund, vom Volkslied inspiriert und voll sinniger und anmutiger Melodien sein, die sich leicht in das Herz des Volkes zu singen vermögen. 2. *Für eine nationale deutsche Oper.* Das Textbuch dieser Oper soll zu der großen, geschichtlichen Umwälzung unserer Tage Beziehung haben, und es muß die Komposition von nationalem Rhythmus und von feurigen, mitreißenden Harmonien getragen sein". Als Preise werden je 500.— Mk. zuerkannt. Die Einreichungsfrist läuft vom 1. Juli 1933 bis 1. Januar 1934. Die preisgekrönten Werke werden am Königsberger Opernhaus uraufgeführt.

Arturo *Toscanini* hat an Frau Winifred Wagner folgendes Telegramm gerichtet: „Da die mein Gefühl als Künstler und Mensch verletzenden Geschehnisse gegen mein Hoffen bis jetzt keine Veränderung erfuhren, betrachte ich es als meine Pflicht, das Schweigen, das ich mir seit zwei Monaten auferlegte, heute zu brechen und Ihnen mitzuteilen, daß es für meine und Ihre und aller Ruhe besser ist, an mein Kommen nach Bayreuth nicht mehr zu denken. Mit den Gefühlen unveränderlicher Freundschaft für das Haus Wagner Arturo Toscanini."

Fritz Busch wurde eingeladen, an Stelle Toscaninis bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen die „Meistersinger von Nürnberg" zu dirigieren, hat jedoch mit Rücksicht auf seine schon seit längerer Zeit bestehende Verpflichtung, die Leitung der deutschen Stagione und einer Anzahl von Konzerten im Teatro Colon in *Buenos-Aires* zu übernehmen, ablehnen müssen.

Franz *Schreker* und Arnold *Schönberg,* die Meisterklassen für Komposition an der Akademie der Künste innehatten, wurden vom Kultusminister beurlaubt. Schreker ist damit auch von seinem zweiten Lehramt geschieden, nachdem er an der Hochschule schon längere Zeit nicht mehr tätig war. Wer der kompositorischen Arbeit Schrekers von jeher skeptisch gegenüberstand, muß der Gerechtigkeit halber feststellen, daß Schrekers Lehrtätigkeit überaus fruchtbar war. Eine Reihe so verschiedenartiger Begabungen wie Krenek, Haba und Windt sind aus seiner Schule hervorgegangen. Arnold Schönberg ist vielleicht eine viel zu starke und abseitige Persönlichkeit, um junge Menschen sich selbständig und persönlich entwickeln zu lassen. Aber er ist eine Persönlichkeit und aus der Geschichte der Musik nicht mehr wegzudenken.

Der A. D. M. V. fordert die Komponisten auf, für das nächste Tonkünstlerfest Werke aller Art einzusenden und zwar an die *Staatliche Akademie der Tonkunst, München, Odeonsplatz 3* (für den A. D. M. V.). Schlusstermin 1. September 1933; Rückporto beifügen. Eine Haftung für verlorengegangene Manuskripte kann nicht übernommen werden. Eine Entscheidung über Annahme oder Ablehnung des Werkes erfolgt etwa Anfang März 1934.

Der Vorstand des A. D. M. V. sieht sich, um Mißverständnissen vorzubeugen, veranlaßt, zu erklären, daß bei dem Dortmunder Tonkünsterfest auf eine Wiederwahl des Herrn Professors Dr. Fritz *Stein* in den Musikausschuß leider verzichtet werden mußte, weil Professor Dr. Stein selbst die Bitte aussprach, von einer Wiederwahl Abstand zu nehmen. Seine neue Stellung als Direktor der Berliner Hochschule für Musik gestattet ihm nicht eine weitere Arbeitsbelastung, die mit dem Amt eines Musikausschußmitgliedes verbunden ist.

Von Conrad Friedrich *Noetel,* dem Königsberger Komponisten, der im vorigen Jahr mit einer Kantate „Die Lebensalter" erstmalig im Ostmarkenrundfunk zu Wort kam, wurde im März d. J. ein größeres Werk, das Oratorium *„Christoph Columbus"*, dort aufgeführt.

■

Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar. In einem der reizvollsten Winkel Alt-Weimars lehnt sich die Anstalt an das Wittums-Palais an. Der Bau erstand 1453 als Franziskanerkloster. Später fand das Gebäude als „Kornhaus" Verwendung, um schließlich seine Pforten der am 24. Juni 1872 von Carl Müller-Hartung gegründeten *„Großherzoglichen Orchesterschule"* zu öffnen, die *die erste in Deutschland* war und sich der Förderung Franz Liszts, Hans von Bülows, Peter Cornelius u. a. erfreuen konnte. Aus kleinen Anfängen hat sich die Anstalt allmählich zu einer weit über Deutschlands Grenzen hinaus angesehenen Musikbildungsstätte entwickelt. Seit 1916 steht die Hochschule unter der Leitung von Prof. Bruno *Hinze-Reinhold* und vermittelt die Ausbildung auf allen Gebieten der Tonkunst (unter besonderer Berücksichtigung des Orchesterspiels). 51 Lehrkräfte sind zur Zeit beschäftigt. Künstlerische wie pädagogische staatl. Prüfungen werden regelmäßig abgehalten, Oper und Schauspiel werden gepflegt, und in neuester Zeit ist der Anstalt noch ein Kirchenmusikalisches Institut angegliedert worden.

Notizen

Ausland

Frankreich:

Im städtischen Musikkonservatorium *Straßburg* hält vom 3. Juli zum 31. August dieses Jahres Generalmusikdirektor Dr. Hermann *Scherchen* einen Lehrgang des Dirigierens, der einen Studiengang von den Anfängen bis zur selbständigen Leitung eines Orchesterstückes umfaßt. Im Verlauf des Lehrganges finden Aufführungen moderner Werke statt, an denen die Teilnehmer in Chor oder Orchester mitzuwirken haben. Den Abschluß bilden Prüfungen mit Orchester, über die Zeugnisse ausgestellt werden.

Wilhelm *Furtwängler* hatte mit Aufführungen von „*Tristan und Isolde*" und „*Walküre*" mit deutschen Künstlern in der *Großen Oper in Paris* einen stürmischen Erfolg. Der ersten Aufführung (Tristan) wohnten auch der Präsident der französischen Republik, *Lebrun*, bei.

Ein neues Ballett von Kurt *Weill*, Text von Bert *Brecht*, kam in Paris zur Aufführung. Es betitelt sich „Die sieben Todsünden". Die Aufführung stand unter Leitung von M. d'Abravanel mit Tilly Losch und Lotte Lenja in den Hauptrollen.

Japan:

Die Kaiserliche Musikakademie in *Tokio* hat unter Leitung von Professor Klaus *Pringsheim* einen Ausbildungskursus für Kapellmeister eröffnet.

Österreich:

Als Staatskapellmeister wurde der bisherige Generalmusikdirektor in Karlsruhe Josef *Krips*, der auf Grund des Beamtengesetzes dort zum 31. Juli gekündigt ist, an die Wiener Staatsoper verpflichtet Neben Krips wurden Bruno *Walter*, Fritz *Busch* und der Italiener Ettore Panizza als Gastdirigenten verpflichtet.

„*Das Leben Karls V.*, die neue Oper von Ernst *Krenek*, gelangt in der nächsten Spielzeit an der Staatsoper zur Uraufführung.

Schweiz:

In einer Festaufführung des Züricher Stadttheaters anläßlich des Internationalen Theaterkongresses kam Arthur *Honeggers* Mélodrame „Amphion" (Text von Paul Valéry) zur Uraufführung in deutscher Sprache. Der gleiche Abend brachte noch Othmar *Schoecks* „Vom Fischer un syner Fru" in neuer Inszenierung.

Am 12. und 13. Juli fand in *Freiburg* (Schweiz) eine *Tagung für Gregorianischen Gesang* statt. Es sprachen Prof. *Fellerer*, Prof. Beat *Reiser* und Prof. *Bovet*.

Ungarn:

Otto *Klemperer* dirigierte das Wiener Philharmonische Orchester in Budapest und fand begeisterten Beifall.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 · Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Diesem Heft liegen bei:

»Der Weihergarten«, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne (III. Jahrgang Nr. 3/6);

ein Prospekt des Verlages Luken & Luken, Berlin über die Zeitschrift »Die Auslese«.

Güntherschule-München
für Gymnastik / Rhythmik / Tanz

Sonderabteilung: MUSIK, Leitung CARL ORFF

Rhythmik / Melodie- und Formenlehre / Stil- und Instrumentenkunde / Dirigieren / Instrumentenspiel / Improvisation / Komposition

Lehr- und Laien-Kurse / Kurzfristige Ferienkurse Juli-August 1933 / Berlin / München / St. Anton / Arlbg.

Prospekte über alle Gebiete auf Wunsch:
München, Luisenstr. 21 Gths.



Hermann Lietz-Schule

(Stiftung Deutsche Landerziehungsheime) gegründet von Hermann Lietz, dem Schöpfer der Landerziehungsheimbewegung. Preußische Stiftung. Heime: Schloß Bieberstein, Spiekeroog, Haubinda, Schloß Ettersburg, Schloß Buchenau, Schloß Gebesee. Älteste Landerziehungsheime. Ausgangspunkt der modernen Schulbewegung. Individuelle allseitige Ausbildung und persönlich gehaltene Erziehung. Ländliche Umwelt. Ausgedehnte Sportplätze und Werkstätten. Kleine Klassen. Staatlich anerkannte höhere Schule. Lehrplan: Oberrealschule u. Realgymnasium. Eig. staatl. Reifeprüfungen.

Anfragen an die Oberleitung:
Dr. Andreesen, Schloß Bieberstein (Rhön) b. Fulda

— Heft III: 1. Lage, Ausbau und Abschluß Ed. Nr. 2203 3.—

Weitere Hefte in Vorbereitung
Ausführlicher Prospekt kostenlos!

ZWEI VIOLINEN

Spielmusik für Violine. Eine Sammlung zum Spiel auf einer und zwei Violinen für Unterricht und Hausmusik, herausgegeben von *Erich Doflein.*

Alte Musik:
— Heft I: Altfranzösische Duette Ed. Nr. 2207 1.80
— Heft II: Bicinien f. 2 Violinen Ed. Nr. 2208 1.80
Weitere Hefte in Vorbereitung

Neue Musik:
— Heft I: Hindemith-Stücke A Ed. Nr. 2211 1.80
— Heft II: Hindemith-Stücke B Ed. Nr. 2212 1.80
— Heft III: Ungarische Komponisten A Ed. Nr. 2213 1.80
— Heft IV: Ungarische Komponisten B Ed. Nr. 2214

siehe Sonderprospekt!

Nicolai Lopatnikoff, op. 17, Drei Stücke Ed. Nr. 2185 3.—

Bohuslav Martinu, Rhythmische Etüden (mit Klavier) . . . . Ed. Nr. 2224 2.50

Hermann Reutter, op. 20, Sonate Ed. Nr. 1932 5.—

H. K. Schmid, op. 27, Sonate a moll Ed. Nr. 1933 6.—
— op. 59, Heimat. Ein Zyklus von acht Stücken Ed. Nr. 1470 2.50

Walter Schulthess, op. 8, Sonate G dur Ed Nr. 1935 6—
— op. 11, Sonate F dur. . . . . Ed. Nr. 1936 6.—

Josip Slavenski, Südslawischer Gesang und Tanz . . . . Ed. Nr. 1951 2.—
— op. 5, Slawische Sonate . . . Ed. Nr. 1952 4.—

Igor Strawinsky, Prélude et Ronde des Princesses aus „Feuervogel" . Ed. Nr. 2080 2.50
— Berceuse aus „Feuervogel" . . Ed. Nr. 2081 2.—
— do. Neu-Ausgabe von *Dushkin* Ed. Nr. 2186 2.—

Der grosse Erfolg
des Dortmunder Tonkünstlerfestes

Hermann Reutter
Der grosse Kalender

Oratorium für Sopran- und Bariton-Solo, gemischten Chor, Kinderchor, Orchester und Orgel. Textfassung von *Ludwig Andersen.*
Klavier-Auszug M. 7.50. Textbuch M. —.30
Aufführungsmaterial leihweise

Die Uraufführung des Oratoriums war „einzigartiger Höhepunkt" u. „hinreißendes Erlebnis" der Dortmunder Veranstaltungen. Einmütig stellt die Presse fest, daß Reutters Großer Kalender „mit unerhörter Meisterschaft geschrieben", „zu den stärksten Schöpfungen der letzten Jahre" gehöre, es sei

„das neue Oratorium des deutschen Menschen"

Verlangen Sie Ansichtsmaterial!

Ausführliche Presse-Urteile in der beiliegenden neuesten Nummer des „Weihergarten"

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

„*Tristan und Isolde*" und „*Walküre*" mit deutschen Künstlern in der *Großen Oper in Paris* einen stürmischen Erfolg. Der ersten Aufführung (Tristan) wohnten auch der Präsident der französischen Republik, *Lebrun*, bei.

Ein neues Ballett von Kurt *Weill*, Text von Bert *Brecht*, kam in Paris zur Aufführung. Es betitelt sich „Die sieben Todsünden". Die Aufführung stand unter Leitung von M. d'Abravanel mit Tilly Losch und Lotte Lenja in den Hauptrollen.

Japan:

Die Kaiserliche Musikakademie in *Tokio* hat unter Leitung von Professor Klaus *Pringsheim* einen Ausbildungskursus für Kapellmeister eröffnet.

in einer Festaufführung des Züricher Stadttheaters anläßlich des Internationalen Theaterkongresses kam Arthur *Honeggers* Mélodrame „Amphion" (Text von Paul Valéry) zur Uraufführung in deutscher Sprache. Der gleiche Abend brachte noch Othmar *Schoecks* „Vom Fischer un syner Fru" in neuer Inszenierung.

Am 12. und 13. Juli fand in *Freiburg* (Schweiz) eine *Tagung für Gregorianischen Gesang* statt. Es sprachen Prof. *Fellerer*, Prof. Beat *Reiser* und Prof. *Bovet*.

Ungarn:

Otto *Klemperer* dirigierte das Wiener Philharmonische Orchester in Budapest und fand begeisterten Beifall.

Erfolgreiche zeitgenössische Musik für Violine

VIOLINE ALLEIN — M.

Erich und Elma Doflein,
Das Geigen-Schulwerk. Eine Sammlung von alten u. neuen Spielstücken, Liedern und Tänzen für eine und zwei Violinen
— Heft I: 1. Lage, Musik in Dur Ed.Nr.2201 2.50
— Heft II: 1. Lage, Musik in Dur und Moll Ed.Nr.2202 2.80
— Heft III: 1. Lage, Ausbau und Abschluß Ed.Nr.2203 3.—
Weitere Hefte in Vorbereitung
Ausführlicher Prospekt kostenlos!

ZWEI VIOLINEN

Spielmusik für Violine. Eine Sammlung zum Spiel auf einer und zwei Violinen für Unterricht und Hausmusik, herausgegeben von *Erich Doflein.*

Alte Musik:
— Heft I: Altfranzösische Duette Ed.Nr.2207 1.80
— Heft II: Bicinien f. 2 Violinen Ed.Nr.2208 1.80
Weitere Hefte in Vorbereitung

Neue Musik:
— Heft I: Hindemith-Stücke A Ed.Nr.2211 1.80
— Heft II: Hindemith-Stücke B Ed.Nr.2212 1.80
— Heft III: Ungarische Komponisten A Ed.Nr.2213 1.80
— Heft IV: Ungarische Komponisten B Ed.Nr.2214
— Heft V: Neue Solostücke, Violine allein Ed.Nr.2215 1.80
— Heft VI: Neue Inventionen und Fugen Ed.Nr.2216 1.80
— Heft VII: Klang u. Rhythmus Ed.Nr.2217 1.80
— Heft VIII Ernst Pepping: Variationen u. Suite Ed.Nr.2218 1.80
Ausführlicher Prospekt kostenlos!

VIOLINE UND KLAVIER

Conrad Beck, Sonatine . . . . Ed.Nr.2067 5.—

M. de Falla, Suite populaire espagnole Ed.Nr.3031 6.50
— daraus einzeln: Jota . . . . . Ed.Nr.3065 2.—
— Feuertanz (*Kochanski*) . . . Ed.Nr.2193 3.—
— Pantomime (*Kochanski*) . . . Ed.Nr.2194 2.—
— Spanischer Tanz (*Kreisler*) . . . . 2.—

R. Felber, Slavischer Tanz Nr. 1 u. 2 (*Dushkin*) je 1.50

Alex. Gretchaninoff, op. 126a, In aller Frühe 10 leichte Stücke . . . . . . Ed.Nr.2142 2.—

Paul Hindemith, op. 11 Nr. 1, Sonate Ed.Nr.1918 4.—
— op. 11 Nr. 2, Sonate . . . . Ed.Nr.1919 6.—
op. 36 Nr. 3, Konzert (Kammermusik Nr. 4)
— daraus: Nachtstück . . . . . Ed.Nr.1921 2.—

Philipp Jarnach, op. 20, 3 Rhapsodien Ed.Nr.1923 4.—

Paul Kadosa, op. 14, Partita . . Ed.Nr.2191 3.—
— op. 16c, Ungarische Volkslieder Ed.Nr.2189 2.—
— op. 16f, Bauernfiedel, 7 leichte Stücke, 1. Lage Ed.Nr.2184 2.—

E. W. Korngold, op. 6, Sonate . Ed.Nr.1925 8.—
— op. 11, Vier Stücke aus der Musik zu „Viel Lärmen um Nichts" . . . . . Ed.Nr.1927 3.—
— Caprice fantastique (Wichtelmännchen) (*F. Revay*) . . . . 2.—

Fritz Kreisler, Cavatina . . . . 2.—
Weitere Werke von *Fritz Kreisler* (Originalkompositionen. Alt-Wiener Tanzweisen, Klassische Manuskripte, Transkriptionen etc.) siehe Sonderprospekt!

Nicolai Lopatnikoff, op. 17, Drei Stücke Ed.Nr.2185 3.—

Bohuslav Martinu, Rhythmische Etüden (mit Klavier) Ed.Nr.2224 2.50

Hermann Reutter, op. 20, Sonate Ed.Nr.1932 5.—

H. K. Schmid, op. 27, Sonate a moll Ed.Nr.1933 6.—
— op. 59, Heimat. Ein Zyklus von acht Stücken Ed.Nr.1470 2.50

Walter Schulthess, op. 8, Sonate G dur Ed.Nr.1935 6.—
— op. 11, Sonate F dur . . . . . Ed.Nr.1936 6.—

Josip Slavenski, Südslawischer Gesang und Tanz . . . . Ed.Nr.1951 2.—
— op. 5, Slawische Sonate . . . Ed.Nr.1952 4.—

Igor Strawinsky, Prélude et Ronde des Princesses aus „Feuervogel" . Ed.Nr.2080 2.50
— Berceuse aus „Feuervogel" . . Ed.Nr.2081 2.—
— do. Neu-Ausgabe von *Dushkin* Ed.Nr.2186 2.—
— Scherzo aus „Feuervogel" (*Dushkin*, Transkription 32) . . . . Ed.Nr.2250 2.—

Ernst Toch, op. 44, Sonate . . . Ed.Nr.1240 5.—

Karl Weigl, op. 16, Sonate C dur Ed.Nr.1954 6.—

Lothar Windsperger, Scherzo h moll Ed.Nr.1957 2.—
— Scherzo, fis moll Ed.Nr.1958 1.50
— Konzertstück, D dur . . . . Ed.Nr.1959 4.—
— Intime Melodien, 2 Hefte . Ed.Nr.1960/1 je 3.—
— op. 26, Sonate d moll . . . . Ed.Nr.1962 6.—

VIOLINKONZERTE

Paul Hindemith, op. 36 Nr. 3, Kammermusik Nr. 4 (Violin-Konzert) für Solo-Violine und größeres Kammerorchester Part. 16° Ed.Nr.3442 4.—
— do. Ausgabe mit Klavier . . . Ed.Nr.1920 8.—

A. Merikanto, Konzert für Violine, Klar., Horn und Streichsextett Part. 16° . Ed.Nr.3451 2.—

Hermann Reutter, op. 39, Konzert für Violine und Orchester . . . . . in Vorbereitung

Walter Schulthess, op. 7, Concertino A dur Ausgabe mit Klavier . . . . Ed.Nr.1934 6.—

Rudi Stephan, Musik für Geige und Orchester. Ausgabe mit Klavier . . . . Ed.Nr.1953 6.—

Igor Strawinsky, Konzert in D. Ausg. m. Klav. Ed.Nr.2190 10.—
— do. Partitur 16° Ed.Nr.3504 2.50

Lothar Windsperger, op. 39, Violin-Konzert Ausgabe mit Klavier . . . . Ed.Nr.1247 8.—

Weitere Werke siehe Edition Schott-Katalog!

B. SCHOTT'S SÖHNE / MAINZ

Heft 8/9
12. Jahr

Aug./Sept. 1933

Wir setzen mit dieser systematischen Untersuchung unsere Aussprache über das brennendste musikalische Thema der Zeit fort.

Volk und Musik

Walter Wiora

I. Was ist volksverbundene Musik?

Mit einem komplizierten Begriff steht es ähnlich wie mit einem polyphonen Musikstück: Will man es erfassen, so darf man sich nicht mit einem verschwommenen Klangbild zufrieden geben, sondern muß sich schon bemühen, die Stimmen möglichst deutlich voneinander zu unterscheiden und ihr Zusammen nicht als vage, sondern als wohldifferenzierte Ganzheit zu hören. Wenn es sich aber nun gar um einen so komplizierten und dabei so gewichtigen Begriff handelt wie den der volksverbundenen Musik, so ist eine derartige Klärung doppelt notwendig. Ich will versuchen, dazu einen Beitrag zu liefern, zunächst durch einige Unterscheidungen, die zwar simpel sind, aber doch von prinzipieller Bedeutung, und die in der mir bekannten Literatur über dergleichen Fragen oft nicht beachtet werden.

Volksverbundene Musik – das bedeutet verschiedenes, je nachdem, was man mit den Worten „Volk" und „Verbundenheit" meint. Volk[1]) ist zunächst einmal so viel wie Nation, die Musik eines Volkes also z. B. die deutsche Musik. Zweitens nennt man bekanntlich Volk die niederen Stände oder Klassen, Volksmusik demnach z. B. die Lieder der Bauern, Arbeiter, Kleinbürger (dabei verbinden wir mit „niederen Ständen" oder „unteren Schichten" nicht etwa einen abwertenden Sinn, sondern verwenden die Worte nur, weil sie gebräuchlich sind; Hochmut in diesen Dingen wäre unverantwortlich). Drittens werden als Volk die Laien bezeichnet (im Unterschied zu den Sachkundigen), und zwar entweder die „breite Masse" oder auch die, welche sich ohne besondere Kennerschaft für Kunstmusik interessieren, etwa die durchschnittlichen Konzertbesucher. Volksmusik wäre demnach Laienmusik im Unterschied zur Kunstmusik. Diesem Unterschied entsprechend hat auch das Wort „volksfremde Musik" einen dreifachen Sinn: fremd z. B. dem Deutschen, dem Arbeiter, dem Laien.

[1]) Eine eingehende Unterscheidung der Bedeutungen des Wortes Volk gibt Werner Sombart in Vierkandts Handwörterbuch der Soziologie. S. 229. Wie wichtig übrigens solche einfachen Unterscheidungen sein können, sieht man z. B. an der Frage, inwieweit der Volksstil die „Wurzel" eines jeden Kunststiles sei. Ist damit Nationalstil und die lebendige Zugehörigkeit zu einer nationalen Kultur gemeint, so handelt es sich um ein ernsthaftes Problem, und Bilder aus der Pflanzenwelt sind schon verwendbar, wenn auch nur mit großer Vorsicht. Meint man aber, das Volkslied als das Lied der Laien und niederen Stände sei stets der „Nährboden" der Kunstmusik, diese verdanke ihm Bestand, Leben und Saft, ohne Beziehung auf das Volkslied schwebe die Kunst im luftleeren Raum, (dies alles sind Zitate) — so haben dergleichen Meinungen i. a. höchstens poetischen oder auch politischen Wert.

Mit diesen drei Bedeutungen von Volk verknüpfen wir drei Bedeutungen von Verbundenheit.

Demnach ist volksverbunden erstens eine Musik, soweit sie im Volke lebt, seinem Wertgefühl und Verständnis entspricht, beim Volke beliebt ist; und zwar beim Volk als Nation oder bei den unteren Klassen oder bei den Laien, also z. B. leicht faßliche Musik, die von jedermann gesungen und verstanden werden kann oder auch (gemäß der schwankenden Bedeutung von Laientum) etwa „leichte klassische“ Musik, die dem durchschnittlichen Musikfreund zugänglich ist. Auf die beiden letzteren Fälle beziehen sich dann je nachdem Worte wie volksläufig, volkstümlich, populär, vulgär.

Volksverbunden ist zweitens eine Musik, soweit sie das Wesen, den Lebensstil, die Weltanschauung eines Volkes zum Ausdruck bringt und insofern für dieses Volk charakteristisch und repräsentativ ist – sei es nun für den Durchschnittstypus oder für eine tiefere Wesensschicht, sei es in schwacher oder in wesensstarker Ausprägung, sei es lediglich in dem „physiognomischen“ Sinn, daß sich in einem Werk die Volksangehörigkeit seines Schöpfers anzeigt, ob dieser nun will oder nicht – er kann seine Herkunft nicht verleugnen, man merkt ihm den Deutschen, den Bauern, den Halbgebildeten an – oder aber in dem tieferen Sinn, daß das Werk vom Geist und Ethos eines Volkes erfüllt wird, in bildlicher Redeweise: aus seiner Substanz heraus geschaffen, von seinem Blute durchströmt, Ausdruck einer Volksseele. In diesem Sinn offenbaren sich tiefe Wesenszüge des Deutschtums in den Schöpfungen von Heinrich Finck und Ludwig Senfl, Leonhard Lechner und Hans Leo Haßler, Bach und Händel, Beethoven und Mozart. Und in diesem Sinn erweist sich das Wesen standfesten, erdnahen Bauerntums in jenen urwüchsigen Standesliedern, die manchem als die Volkslieder schlechthin gelten.

Volksverbunden ist drittens eine Musik, soweit sie den Interessen und politischen Zielen des Volkes dient, als Bekenntnismusik, als Propagandamittel, tendenzhaft. Sie vermag dies unmittelbar etwa durch programmatische Inhalte, mittelbar, indem sie die Gefühlswirkung eines politischen Textes steigert. Je nach der Bedeutung von Volk ist solche Musik nationalistisch oder steht im Dienste einer sozialistischen Idee oder einer Laienbewegung.

Man mag bezweifeln, daß es zweckmäßig sei, jede der angeführten Musikarten volksverbunden zu nennen. Jedenfalls gehören sie alle in den engeren Umkreis dieses Schlagwortes hinein. Dagegen sind einige andere Arten von den bisher genannten scharf zu scheiden und teils nur uneigentlich, teils überhaupt nicht als volksverbunden zu bezeichnen. Nämlich

1. Musik, die lediglich vom Volke herkommt, z. B. Werke, die von Deutschen komponiert wurden, ohne in ihrem Wesen deutsch zu sein, oder stilisierte Tanzstücke, die aus Bauerntänzen entstanden sind, aber in dieser Form den Bauern unzugänglich wären.

2. Musik, die für das Volk nur bestimmt ist. Ein Werk, das ein Komponist beispielsweise zum Gebrauch „von Laien und Liebhabern“ schreibt, braucht de facto natürlich weder dem Laien zugänglich zu sein, noch dem Geist des Laientums zu entsprechen. Inwieweit es den Namen Laienmusik verdient, muß sich erst in der Praxis erweisen.

3. Als volkshaft vermeint, „volkstümelnd“, „im Volkston“ – wobei sich dieser Volkston vom wirklichen Stil des Volks beträchtlich unterscheiden kann. Was etwa akademisch-humanistische Musikauffassungen vielfach als überzeitlichen Volksstil ansahen, ein

Gebilde aus Schlichtheit, stiller Größe, viertaktigem Rhythmus, festen Tonstufen, ohne Verzierungen usw., das ist zwar ein mögliches Ideal von Volksmusik, stimmt aber in wesentlichen Stücken nicht mit der tatsächlichen Volksmusik überein, zumal nicht mit derjenigen früherer Jahrhunderte und außerhalb Mitteleuropas.

4. Musik, die später als einfach und darum volkstümlich (im Sinne der niederen Stände- und Laienschichten) erscheint, aber in der Zeit ihres Entstehens es keineswegs war, z. B. jene Lieder kunstverständiger Kreise und höherer Stände, die oft für Volkslieder gehalten worden sind.[2])

5. Musik, die einmal volkstümlich war, infolge der geschichtlichen Wandlungen jedoch ihre Volkstümlichkeit verloren hat, z. B. solche altdeutschen Lieder, die zwar vor fünf Jahrhunderten im Volke lebten, nicht aber in der Gegenwart. Die Volkstümlichkeit heutiger Kunstmusik wird durch Verwendung solcher Lieder nicht wesentlich gehoben werden können. Anders steht es mit der Verwendung von jeweils lebendigen Volksweisen (vgl. den letzten Punkt).

6. Musik, die vom Volk zwar anerkannt wird, nicht aber in ursprünglichem Verständnis erkannt, die also volksberühmt ist, nicht aber volkstümlich. Man denke an die vielen Werke, die nur aus äußeren Gründen „populär" sind, etwa weil sie mißverstanden werden (z. B. absolute Musik, die programmatisch verdeutet wird), oder weil sich irgendwelche Anekdoten an sie knüpfen.

7. Musik, von der nur einzelne Teile oder Seiten volkstümlich sind, z. B. die kunstvollen Bearbeitungen von Chorälen, wie Choralkantate und Choralvorspiel; sodann etwa Opern, in denen populäre Lieder vorkommen, Symphonien, die einige gefällige Melodien enthalten usw. Ein Werk, das etwas Volkstümliches enthält, braucht nicht selber volkstümlich zu sein. Populäre Stellen steigern bestenfalls die Empfängnisbereitschaft, nicht aber das Verständnis. Wenn der durchschnittliche Kirchgänger einen Choral versteht, so noch lange nicht das polyphone Kunstwerk, das über diesen Choral gebaut wurde. Die polyphonen Messen, Motetten und Liedsätze der Renaissancezeit wären den allermeisten Zeitgenossen unzugänglich gewesen, auch wenn ihre cantus firmi tatsächlich Volkslieder wären — was indessen bei der Mehrzahl nicht zutrifft. Jemand mag sich das populärste aller Lieder zum Thema nehmen und darüber Variationen in „herber Polyphonie" schreiben, und er wird über den Kreis der Kenner kaum hinauskommen.

Die Verwendung volkstümlicher Themen und Partien bietet also wenig Gewähr für die Volkstümlichkeit des Werks, es sei denn in einer ganz äußerlichen Weise, die doch nicht das Ziel einer ernsthaften Musikpflege sein kann. Wenn jemandem die Pastoralsymphonie von Beethoven gefällt, lediglich weil darin Vogelstimmen und Gewitter vorkommen, oder ein anderes Instrumentalwerk, weil er einige seiner Themen als Potpourri hören kann, so kommt solche Popularität nicht dem Kunstwerk selber zu und deckt sich gewiß nicht mit dem Ideal volkstümlicher Kunstmusik Mithin: Man muß scharf unterscheiden, ob ein Werk nur irgendetwas Volkstümliches enthält, oder ob es als Ganzes, in seinen konstitutiven Werten, als musikalisches Kunstwerk volkstümlich ist. Streng genommen, dürfte man überhaupt niemals sagen, ein Werk sei volkstümlich, sondern müßte präzisieren, inwieweit es dies ist.

[2]) Zur Unterscheidung von Volkslied, Hofweise u. a. m. vergleiche Moser in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (V 381) und anderen Arbeiten.

Dieser kleine Überblick über Arten der Musik nach ihrer Stellung zum Volk ist natürlich nicht vollständig, auch da nicht, wo Vollständigkeit der Sache nicht möglich wäre. Darüberhinaus müßte eine eingehendere Untersuchung weiterhin darlegen, in welchem Verhältnis jene Arten zueinander stehen, und den zum Teil sehr tiefen Wesensbeziehungen zwischen ihnen nachgehen. In den konkreten Werken und Stilen sind sie oft vereint, beispielsweise im Nationallied; das Deutschlandlied etwa ist in jeglicher Hinsicht volksverbunden. Teilweise aber fallen sie durchaus nicht zusammen. Das sogen. Volkslied z. B. ist vor dem 18. Jahrhundert im allgemeinen nicht Lied aller Volksgenossen gewesen, sondern höchstens aller Angehörigen desselben Standes. Unendlich viele Musik ist ihrem Gebrauch nach Volksmusik im Sinne von Laienmusik, aber ihrer Herkunft nach „abgesunkenes Kulturgut“. In diesem Zusammenhang wäre auch zu erinnern an das Verhältnis von National- und Laienmusik im 19. Jahrhundert, an die geschichtlich hochwichtigen Überschichtungen von nationalen Musikstilen, die zugleich ständische Stile sind[1]), an die weit ausgedehnte Pflege fremdnationaler Musik in höheren Ständen, z. B. italienischer Musik im deutschen Adel des 17. und 18. Jahrhunderts, an die zugleich nationalen und innenpolitische Kämpfe um Weber und Spontini u. dgl.

Manche jener Arten schließen einander sogar aus. Nicht nur ein tiefer Zusammenhang besteht zwischen völkisch und volkstümlich, sondern in gewisser Hinsicht eine Antinomie. Musikstile, in denen sich das Wesen einer Nation in größter Reinheit und Stärke auswirkt, können eminent unpopulär sein. Nationale Wesenhaftigkeit garantiert nicht für Erfolg[2]). Die tiefsten Werte völkischer Kunst sind unvolkstümlich. Dabei ist wesentlich, daß gerade deutsche Kunstmusik weit mehr als etwa die Musik der romanischen Völker zu einem herben, „gelehrten“, schwerverständlichen Stile neigt[3]). Für unsere Musikpflege liegt hier ein recht ernstes und tragisches Problem, das sich durch utopische Wunschbilder und wohlgemeinte, aber sachfremde Ratschläge nicht aus der Welt schaffen läßt. Die Rede, wenn nur ein Kunstwerk bodenständig sei, so werde es auch zum Volke sprechen, geht an dieser Schwierigkeit vorbei.

Eine eingehende Behandlung dieser Fragen müßte schließlich versuchen, von den genannten Musikarten aus eine Überschau über einschlägige Richtungen der Musikanschauung bezw. Musikpolitik zu gewinnen. Und zwar so, daß man sich jede der Arten als Ideal einer Richtung vorstellt, als ausschließliches oder als zentrales Ideal,

---

[1]) Bis in die Gegenwart hinein ist dies namentlich in Grenzgebieten der Fall, etwa zwischen romanischen bzw. germanischen Nationen auf der einen und slawischen Nationen auf der anderen Seite. So schildert z. B. R. Lach in den SIMG IV 608 die Zustände auf der Insel Lussin. Die „besseren Stände“ seien italienischer, die niederen kroatischer Nationalität; dementsprechend singen jene italienische, diese kroatische Volkslieder. Für die Anschauung westeuropäisch orientierter Russen im 19. Jahrhundert ist folgende Stelle aus der Mozartbiographie von Ulibischeff kennzeichnend (III 163). „Die russischen Lieder, welche die Ausländer mit ebensoviel Vergnügen hören als die Eingeborenen, sei es am Piano oder auf der Bühne, oder durch einen Sänger-Chor aufgeführt, welcher die Musik erlernt hat, diese Lieder, sage ich, sind zugleich die ideale und wahre Musik, von der wir sprechen. In ihnen liegt die russische Nationalität, und nicht in dem barbarischen Geheul, welches man bei einem Feste auf irgendeinem Dorfe hören kann.“

[2]) Über den möglichen Gegensatz zwischen nationalem Wesensausdruck und Erfolg vergl. auch Rothacker in der Deutschen Vierteljahrsschrift, Januar 1933.

[3]) Vergl. dazu u. a. F. Stein im Juniheft der „Musik“ S. 657 oder Eichenauer in „Musik und Rasse“ über deutsche und nordische Musik; u. a. S. 153. „Wohin nordische Instrumentalmusik ihrem Wesen nach strebt: . . . zum selbstvergessenen Dienst am Werk . . . zur Deutung geistiger Welten“ od. S. 115 über Schütz: „Tief in sich gekehrt, verschlossen, schwer zugänglich — wer erkännte da nicht nordische Rassenzüge?“ oder S. 149 über die Oper.

dem andere nebengeordnet sind. Mit den dabei gewonnenen Möglichkeitstypen gilt es sodann, die Wirklichkeit zu befragen.

Solche Richtungen sind z. B.: Der aristokratisch-konservative Nationalismus (Volk in der ersten Bedeutung), der den Adel des Blutes und der Leistung bejaht, und damit eine völkische, aber nicht durchaus volkstümliche Musikkultur; Sozialismen (Volk in der zweiten Bedeutung), die eine Überwindung der Klassenunterschiede wie in allen Kulturgebieten so auch in der Musikkultur anstreben; Laienbewegungen (Volk in der dritten Bedeutung), die einer wenigstens partiellen Aufhebung der Unterschiede von Sachkundigen und Laien, Musikalischen und Unmusikalischen, Kunstmusik und Volksmusik zuneigen, schließlich Richtungen wie der deutsche Nationalsozialismus, der in fruchtbarer Weise völkische und soziale Ideen verbindet, wobei in seinen verschiedenen Untergruppen je nachdem das eine oder andere Motiv vorwiegt.

II. Laientum und Kunstmusik

Wenn heute von einem „Zwiespalt" oder einer „Kluft" zwischen Musik und Volk gesprochen wird, so hat man bisweilen auch den Gegensatz zwischen dem Deutschtum und der in Deutschland gepflegten Musik im Sinn („Überfremdung durch artfremde Elemente"), in erster Linie aber denkt man doch wohl an den Zwiespalt zwischen Musik und Laientum. Man beklagt die Minderwertigkeit durchschnittlicher Laienmusik (Schlager, Liedertafelei, Operetten usw.) und den Mangel eines Kontaktes zwischen der bedeutenden Kunstmusik unserer Tage und den breiten Massen des Volkes. Nie sei die „verstehende Gemeinde des schaffenden Musikers kleiner gewesen als in unseren Tagen".

Nur diese zweite Seite der Sache, die das Verhältnis von Laientum und Kunstmusik betrifft, ist unser Thema. Was hat es mit dem vielberufenen Zwiespalt auf sich, und seit wann besteht er? Wenn man sich daraufhin ein wenig in der Literatur umsieht – in der spärlichen wissenschaftlichen und in der ausgedehnten unwissenschaftlichen – so entdeckt man oft merkwürdige Ansichten. Manche Autoren tun so, als ob es den Zwiespalt überhaupt nicht gebe. Wenigstens las ich kürzlich in einer Musikzeitschrift: „Worunter andere Künste leiden – die Beschränkung auf eine Gebildetenschicht – sie fällt bei der Musik in weitestem Umfang fort. Musik ist von Natur aus eine Volkskunst". Und in der Deutschen Rundschau vom April d. Js. heißt es im Rahmen einer Situationsanalyse des heutigen Kunstlebens: „Auf dem Gebiet der Musik . . . kann beinahe die ganze Nation bei uns die Rolle des Sachverständigen übernehmen. Hier regelt sich alles noch sinngemäß und richtig vom Konsumenten aus, der aufnimmt und verzehrt, was ihm entspricht, und an sich eingehen läßt, was er nicht mag".

Die meisten Schriftsteller freilich konstatieren den Zwiespalt, geben jedoch – in komischem Widerspruch zueinander – verschiedene Zeiten für seine Entstehung an. Die einen sagen: Erst seit der modernen Musik; die anderen: Seit dem unseligen 19. Jahrhundert; wieder andere: „Noch 1700 war die Musik eine Sprache, die alle verstanden. Inhalt und Stil einer Kirchenkantate war allgemeines Besitztum". Auch die Aristokratisierung durch den Barock wird bisweilen geltend gemacht, und vor kurzem las ich in einer historischen Arbeit, daß es die Zeit um 1300 sei, bis zu welcher die Musik das gesamte Volk „geeint" habe. Und so finden sich noch eine ganze Reihe von Geschichtsbildern, in denen die schönen Zeiten der Vergangenheit ge-

rühmt werden, da „noch“ alles in Ordnung war, und eine schöne Zukunft ersehnt wird in der „wieder“ wie einst die Kunstmusik zum ganzen Volke sprechen werde.

Um ein Bild davon zu bekommen, wie es sich wirklich verhält, wird es notwendig sein, weiter auszuholen. Die eine Wurzel des besagten Zwiespalts ist in einer Tatsache zu suchen, welche die alten Entwicklungstheoretiker, so sehr sie auch sonst geirrt haben mögen, zu Recht aufgezeigt haben, nämlich in dem allgemeinen Differenzierungsprozeß. Im Verlauf der Menschheitsgeschichte oder genauer: in jeder geschichtlichen Längseinheit sondern sich fortschreitend Menschentypen, Kulturgebiete, Interessenrichtungen, Berufe, Leistungsgrade usw. Bei den primitiven unter den Naturvölkern gibt es im großen ganzen weder einen besonderen Musikerberuf noch erhebliche Unterschiede im Musikinteresse und -verständnis. Mit dem Einsetzen der Halb- und Hochkulturen jedoch, das jeweils im genetischen Zusammenhang steht mit ständischen Schichtungen, bilden sich manigfache Unterschiede heraus, und innerhalb einer reifen Hochkultur bietet sich, dann etwa folgendes Schema.

1. Unterschiede des Standes und – in einem späteren Entwicklungsstadium – der Klasse, z. B. Adel, Bürger, Bauern, Sklaven, Reiche, Arme, Proletarier usw.

2. Unterschiede in der Zugehörigkeit zum Fach. Nämlich: Berufsmusiker — die übrigen Musik-Fachleute, z. B. Wissenschafter und Kritiker — Liebhaber, und zwar ausübende („Dilettanten“) und nur empfangende Uninteressierte, Fernstehende.

3. Unterschiede der musikalischen Leistungsfähigkeit im Schaffen, Ausführen, Erkennen und Verstehen. Wenn man von qualitativen Besonderungen absieht, so kann man sich diese Grad-Unterschiede in einer Pyramide veranschaulichen. Deren Basis wird gebildet durch die unteren Schichten des Laientums, dann folgen die höheren Schichten des Laientums, sodann Sachkundige und Kenner auf der Seite der Empfänger und Künstler und Meister auf der Seite der Schaffenden, weiterhin die „Eliten“ aller Art und schließlich an der Spitze „Geniale“ und „Kongeniale“. Diesem Aufbau entsprechen zwei Pyramiden der musikalischen Stile und Werke, die eine als Rangordnung im Wert (deren teilweise Relativität braucht nicht ausdrücklich betont zu werden), die andere unter dem Gesichtspunkt der Zugänglichkeit. Hierhin gehören dann Begriffe wie Populär und Esoterisch, Leichtfaßlich und Schwerverständlich, Laienmusik und Kunstmusik.[1] Natürlich ist auch diese Anordnung zum Teil relativ. Dasselbe Werk kann in einem Land oder Zeitalter leicht verständlich und eine Sache der Laien, im anderen dagegen schwer zugänglich und eine Sache der Historiker sein.

Das sind die für unser Problem wichtigsten Unterscheidungen. Daneben sind zu bedenken die Differenzierungen der Sachgebiete innerhalb der Musikkultur, der Leistungsfähigkeit in anderen Kulturgebieten, der Welt- und Lebensanschauung usw., usw.

Ihrem Wesen nach umfaßt eine differenzierte Hochkultur die mannigfaltigsten Menschentypen: Leistungsmenschen und Leute, Wertoffene und Blasierte, Eigenständige und Urteilslose, echte „Freunde“ und „Liebhaber“ der Musik und solche, denen sie im Grunde gleichgültig ist. Menschen, die durch Begabung und lange Arbeit einen Höchstgrad von Musikalität erlangt haben, und andere, die über die Anfänge nicht hinausgekommen sind; solche, denen Musik das höchste bedeutet und anderen, denen „ein

[1]) Der Ausdruck Kunstmusik ist schlecht, der Ausdruck Stilmusik, den man dafür vorgeschlagen hat, aber wohl noch schlechter; also bleiben wir bei jenem, solange sich kein besserer findet.

Diner lieber ist“ (wie es Mozart in einem seiner letzten Briefe ausdrückt); solche, denen ihre wirtschaftliche und berufliche Stellung es ermöglicht, sich ausschließlich der Musik zu widmen, und andere, die ihr nur einen kleinen Platz an der Peripherie ihres Lebens einräumen können.

Derartige Unterschiede führen mit Notwendigkeit zu Unterschieden im Anspruch, im Bedarf und damit auch in der Befriedigung des Bedarfes. Sie führen zu Spannungen und Gegensätzen zwischen Angehörigen und Stilen verschiedener Schichten. Sie bedingen einen Abstand zwischen oberen und unteren Schichten der Pyramiden. Dies alles völlig zu beseitigen, hieße das Wesen der Hochkultur zu beseitigen. Die Musik völlig den breitesten Laienschichten aufzuopfern, bedeutet, sie als Kunst aufzugeben. Um die gerechten Ansprüche des Laientums zu erfüllen, ist es auch gar nicht notwendig, den übrigen Hörerkreisen ihre Musik zu nehmen. Um das wichtigste Ziel der Zukunft, eine Laienkultur großen Ausmaßes, zu verwirklichen, brauchen nicht alle anderen Möglichlichkeiten des Musiklebens unterbunden zu werden (Jedem das Seine – dem Laien, was des Laien, dem Könner, was des Könners ist). Die „Einheit“ einer Kultur beruht nicht auf Zahleneinheit; sie besteht in der Ergänzung und Integration des Verschiedenen, nicht aber in der Ausschaltung aller Möglichkeiten außer einer einzigen; sie gleicht der Polyphonie, nicht dem Unisono. Wer also dazu neigt, die Volkstümlichkeit und Alltäglichkeit aller Musik als politisches Ziel hinzustellen — „die Kunst dem ganzen Volke“, „Unterordnung aller Kunst unter die Ansprüche der Masse“ – der sollte sich einmal eindringlich die Konsequenzen seiner Forderung bis in alle Einzelheiten vorstellen. Nur Doktrinäre können im Ernst eine radikale Gleichmachung anstreben.

Es ist etwas sehr Verschiedenes: der Zwiespalt zwischen Kunstmusik und höherem Laientum im 19. und 20. Jahrhundert – darüber wird demnächst zu sprechen sein – und die Gegensätze und Abstände, die im Wesen der Hochkultur begründet sind. „Die Musik“ ist ein schlechter Begriff bei soziologischen Erwägungen. Wenn man von irgendeiner Epoche sagt, die Musik habe damals alle Schichten des Volkes durchdrungen, so ist das in demselben Sinn richtig, wie es auch für die Gegenwart gilt: es gibt niemanden, der nicht irgendwelche Musik hört und ausübt. Niemals jedoch in der Geschichte der Menschheit hat eine Kunstmusik alle Volksschichten erfaßt oder gar „geeint“ und „zusammengeschlossen“. Es ist ein Ideal für die Zukunft, nicht aber eine Tatsache in der Vergangenheit. In der ständischen Gesellschaftsordnung hat sogar nicht einmal die Laienmusik „die ganze Nation umspannt“, sondern war ständisch gebunden.

Man sollte sich auch keinen Illusionen hingeben über die Musikalität des niederen Laientums in vergangenen Epochen. Eine realistische Betrachtung der Vergangenheit und Gegenwart stößt immer wieder auf Eigenschaften wie diese: Musik dient hauptsächlich zum Vergnügen und geselligen Spiel, zur Zerstreuung und Ablenkung, als Schmuck und Repräsentation. Sie ist im allgemeinen durchaus entbehrlich, verhältnismäßig am wenigsten noch für Feier und Tanz. Es wird dem Laien dieser Schichten schwer, jene geistige Anstrengung und Ruhe aufzubringen, die für die adaequate Aufnahme großer Kunst notwendig sind. Zu seinen Vorzugswerten gehören Lustigkeit, ansprechende Melodien, forsche oder auch schlendernde und „triviale“ (z. B. ♫♩♩ | ♫♩♩) Rhythmen, „Unsinn“ und „Jux“ in den Texten, virtuose Jongleurkünste, Sentimentalität (diese allerdings in höherem Maße erst seit dem Absinken von Empfindsamkeit und Romantik),

programmatische Inhalte, oft nach Stoffen aus der Gemeinwirklichkeit, z. B. in sogen. Charakterstücken. Für „absolute" Instrumentalmusik und für formale Werte besteht weder Interesse noch Verständnis. Es fehlen die entsprechenden Auffassungskategorien. Der Laie hört größere Zusammenhänge nicht als Zeitgestalten, sondern als Summen, als Potpourris.[1])

Alle diese Wesenszüge bedingen einen Gegensatz zu jeder Musik, die auf einer Ebene steht mit den Werken von Josquin, Heinrich Schütz, Bach, Beethoven, Bruckner. Eine Überwindung oder Milderung dieses Gegensatzes wäre nur möglich durch eine Volksmusikerziehung großen Stils, wie sie besonders durch die Aufklärung in die Wege geleitet worden ist. Darüber wird noch an einer späteren Stelle einiges zu sagen sein. In einem demnächst folgenden zweiten Abschnitt aber werden wir versuchen, in großen Zügen darzustellen, wie im Verlauf der abendländischen Musikgeschichte weitere Faktoren für den Gegensatz zwischen Laientum und Kunstmusik von Bedeutung gewesen sind und ihn zum Teil verstärkt haben, in früherer Zeit u. a. die Schranken in der ständischen Gesellschaftsordnung, später der Ästhetizismus.

Zur Erneuerung der Kirchenmusik

Fred Hamel

Der Versuch, die drei Begriffe „neu", „Musik" und „Kirche" in irgendeine Beziehung zueinander zu bringen, könnte heutzutage auf den ersten Blick wenig aussichtsvoll erscheinen. Denn zwischen Kirche – es ist hier wohlverstanden allein von der evangelischen die Rede – und Musik – als Inbegriff des lebendigen künstlerischen Gegenwartsgeschehens genommen – hat sich der tragische Entfremdungsprozeß, der im Rationalismus seine Auslösung erfuhr, trotz aller gutgemeinten Vermittlungsversuche des romantischen Zeitalters, gerade in den letzten Jahrzehnten rettungslos zugespitzt.

Der Musiker hegt den begründeten Verdacht, daß unter der Flagge der Kirche eine Musikanschauung segelt, die unserer heutigen nicht mehr entspricht. Immer wieder erlebt er, daß die Kirche ein buen retiro für eine Musikliteratur ist, die im glücklichsten Falle dem Bildungsdurchschnitt der Liedertafelei entspricht; daß die Orgel als Traktor einer ewig schleppenden Gemeinde fungiert oder in Prae- und Postludium mit „majestätischem" Brausen den irdischen Lärm des Kommens und Gehens übertönt; daß an höheren Feiertagen der Chor sich mit Einlagen produziert, deren getragene Akkordseligkeit die Assoziation weihevoller Frömmigkeit auszulösen bestimmt ist. Kurz, er findet, daß im Bereich der Kirchenmusik immer noch die romantisch-ästhetischen Mittel des Effekts und Sentiments herrschen, daß sie am bösen Schlagwort des „Opiums für das Volk" durchaus nicht ganz unschuldig ist.

Ihrerseits steht die Kirche einer musikalischen Entwicklung gegenüber, zu der sie keine Beziehung finden kann. Die Evolution ging in den letzten zwanzig Jahren so ungeheuer schnell und gewaltsam vor sich, daß ein großer Teil des Volkes – keines-

[1]) Eine Erziehung breitester Laienschichten auf der Grundlage einer Musikästhetik, deren Schwergewicht in der Formanalyse ruht, hat es darum besonders schwer.

wegs etwa nur des Kirchenvolkes – Mühe hatte, ihr zu folgen. Die Musik mußte durch die Dekadenz des Impressionismus, durch die Abstraktion des Expressionismus hindurch; die Befreiung vom schrankenlosen Subjektivismus des 19. Jahrhunderts geschah zum Teil auf Kosten einer Belastung mit klassenkämpferischer und Gottlosen-Ideologie, zum anderen führte sie durch die Extreme der Mechanistik und Satire; so wenn etwa ein Krenek in Versuchung geriet, eine seiner besten Kompositionen, Toccata und Chaconne über den Choral „Ja, ich glaub an Jesum Christum" mit einer Suite zu beschließen, die das Choralthema zu Jazzformen wie Boston oder Foxtrott verwertet.

Mit anderen Worten: die Musik mußte der Kirche verdächtig fortschrittlich, die Kirche der Musik bedenklich reaktionär erscheinen. Die Folge war, daß die Kirche sich gegen die musikalische Zeitentwicklung verschloß, daß die jungen Komponisten zur Betätigung auf dem ältesten und ehrwürdigsten Gebiet aller Musikpflegek einen Anreiz mehr fanden. Musik und Kirche hatten sich gegeneinander abgekapselt, die Kirchenmusik war eine absolut handwerkliche Angelegenheit geworden, hatte jede Beziehung zum pulsenden Leben verloren.

■

Wenn mit dieser Erkenntnis das letzte Wort gesprochen wäre, erübrigte es sich von vornherein, die Feder dafür in Bewegung zu setzen. Doch ist es eine alte Erfahrung, daß Wandlungen der Empfindungs- und Anschauungsweise sich zwar auf den verschiedenen Geistesgebieten in verschiedener Geschwindigkeit durchsetzen, aber auf keinem wirksam aufzuhalten sind. Und es ist eine zweite Regel, daß eine Jugend, die am gewaltsamsten ausbricht, sich am ersten die Hörner abläuft. Tatsächlich braucht man nur die Augen zu öffnen, um zu bemerken, daß heute der Zeitpunkt für die Einsicht der Zusammengehörigkeit alles Geistigen bereits wieder eingetreten ist, daß die Entwicklung sowohl auf kirchlicher als auch auf musikalischer Seite dem gleichen Ziel einer neuen fruchtbaren Verbindung zustrebt.

Es ist ja längst kein Geheimnis mehr, daß der erste himmelstürmende Impuls der musikalischen Nachkriegsjugend sich besänftigt hat, daß die gewaltsamen Zuckungen Übergangserscheinungen gewesen und einem kontinuierlichen Zielstreben gewichen sind. Was sich aus all den verwirrenden Phänomenen als beständig herausgeschält hat, läßt sich in einem Leitsatz zusammenfassen: aus der Artistik des l'art pour l'art zurückzufinden zu den Verwurzelungen der Kunst im Leben, aus der Egozentrik des Gefühlsausdrucks zum Bewußtsein des Verbindenden, der Gemeinschaft. Die musikgeschichtliche Forschung hat die alten Vorbilder dazu wieder freigelegt, die Gegenwart sucht sie in lebendigem Sinne auszuwerten.

Mittlerweile hat sich auch in der Kirche ein grundlegender Wandel der Auffassung vollzogen. Die neue theologische Bewegung hat sich vom Vermächtnis der Romantik, die den Gottesdienst zur passiven Versenkung in mystische Gefühle umgebildet hatte, entscheidend distanziert. Sie hat die grundsätzliche Besinnung auf die Aufgaben gefördert, die der Reformator dem evangelischen Gottesdienst gestellt hat: der Verkündigung des Evangeliums, der Lobpreisung, Anbetung und Danksagung durch die Gemeinde zu dienen, ausschließlich aktives Gemeinschaftsgeschehen zu sein. In ihm darf es nur eine hörende und antwortende, aber niemals eine genießende Gemeinde geben.

Und siehe da: plötzlich zeigt sich, daß neue Musik und neue Theologie an ein und dem nämlichen Strange ziehen. Hier wie da die gleichen Grundsätze, ja selbst die gleichen Formulierungen. Beide sind sich einig im Willen, vom Subjektivismus zum Gemeinschaftsprinzip, von ästhetischer zu zweckhafter Haltung zu gelangen. Beide verwerfen die Musik im Gottesdienst als selbständige Darbietung oder verschönerndes Beiwerk, fordern ihre Wiedereinsetzung zum wesentlichen Träger der Verkündigung des Wortes und der Anbetung der Gemeinde.

So begegnen sich heutige Theologie und heutige Musik in der Wiederherstellung eines neuen und wesenhaften liturgischen Bewußtseins. Denn die Liturgie ist nichts anderes als die zweckhafte musikalisch-theologische Organik des Gottesdienstes. Hier handelt es sich nach dem vollständigen Verfall zur Zeit der Aufklärung um einen Wiederaufbau in extenso. Zwar liegt jene Epoche bereits mehr als ein Jahrhundert zurück, und in dieser Zeit sind, beginnend mit der Restauration der preußischen Agende durch Friedrich Wilhelm III, fortgeführt durch weitsichtige Männer wie Zahn, Schöberlein, Liliencron, nach und nach die erforderlichen Ansätze unternommen worden. Aber ihrer fruchtbaren Entwicklung stand (und steht noch heute) die ganze Geistigkeit des 19. Jahrhunderts hindernd im Wege. Nirgends hat, soweit die theoretischen Forderungen erkannt wurden, die praktische Durchführung mit ihnen Schritt gehalten, und seither hat sich der ganze Problemkreis so weit verbreitert und verästelt, daß eine zusammenfassende Übersicht zur unvermeidlichen Voraussetzung wird.



Es versteht sich, daß die Erneuerungsarbeit, die hier zu leisten ist, systematisch alle musikalischen Elemente der Liturgie ergreifen muß. Unter diesem Gesichtspunkt grenzen sich nach alter kirchlicher Praxis grundsätzlich die zwei Bereiche „choraler“ und „figuraler“ Musik voneinander ab. Beide umschließen wiederum verschiedene Komplexe. Die chorale Musik gliedert sich in die prosodischen Formen des Sprechgesanges und die gebundenen des Gemeindeliedes – des eigentlichen „Chorals“ in neuerem Sinne. Die Figuralmusik ihrerseits umfaßt, genau wie in der weltlichen Praxis, vokale und instrumentale Formen. Mit dieser vierfachen Gliederung sind zugleich die musikalischen Elemente der vier an der Ausführung der Liturgie beteiligten Faktoren festgelegt: des Geistlichen, der Gemeinde, des Chores und der Orgel.

Das älteste dieser Elemente ist der Sprechgesang, der wesentlich als Altargesang des Geistlichen (Lektionen, Oratorien), zum kleineren Teil auch als prosodischer Chor- oder Gemeindegesang (Antiphonen, Responsorien) fungiert. Er geht auf die ursprünglichste Form aller gottesdienstlichen Musik, den gregorianischen Gesang der katholischen Kirche, zurück. Luther selbst entwarf in der „Deutschen Messe“ die Richtlinien für seine Anpassung an die deutsche Sprachdiktion. Umso schmerzlicher ist die Einsicht, daß er in einem großen Teil der evangelischen Landeskirchen und Gemeinden immer stärker verkümmert und schließlich ganz dem gesprochenen Wort gewichen ist. Obwohl er bei der Restauration als grundsätzliches Element des evangelischen Gottesdienstes anerkannt wurde, änderte sich nicht viel an diesem platonischen Verhältnis, und noch heute geraten Geistliche, die sich etwa in der Umgebung Berlins für ihn einsetzen, in den Verdacht hochkirchlicher oder gar katholischer Neigungen. Allerdings ist der Erfolg dieser prak-

tischen Bemühungen nicht zu überschätzen, solange die Formen des Sprechgesanges, die in Luthers Sinne wirklich auf die deutsche Diktion passen, nicht systematisch freigelegt sind. Die theoretischen Vorarbeiten, die dazu erforderlich sind, werden augenblicklich energisch gefördert und verheißen im angekündigten „Handbuch der evangelischen Kirchenmusik" demnächst zu greifbaren Resultaten zu führen.

Die spezifische musikalische Schöpfung der Reformation und infolgedessen der tragende Pfeiler der evangelischen Kirchenmusik überhaupt ist das Gemeindelied. Im Laufe der Jahrhunderte hat es, gefördert durch die landschaftliche Zersplitterung der Kirchenverwaltungen, eine ganze Reihe von Veränderungen und Entstellungen erfahren. Darum forderte ebenfalls schon vor einem Jahrhundert K. J. v. Bunsen eine umfassende Gesangbuchreform, deren vorläufiges Ergebnis soeben in der Ausgabe der neuen Gesangbücher (für Brandenburg und Pommern 1931) vorliegt. Die Gliederung in zwei Teile — auf den ersten Blick eine unverständliche Komplizierung – umschließt eben den grundlegenden Fortschritt: dadurch, daß der erste Teil in allen Kirchenprovinzen übereinstimmt, ist schon lange vor der Aussicht auf eine Reichsreform und eine evangelische Reichskirche der erste Schritt zu einem einheitlichen deutschen evangelischen Gesangbuch getan worden. Musikalisch gesehen, erforderte das eine übereinstimmende Fassung der Melodien in den verschiedenen Landesteilen, d. h. ein Zurückgreifen auf die historische Urgestalt der Melodien, die nunmehr wieder als konstituierender Faktor im Gesangbuch erscheinen. Dadurch wurde das rhythmische Leben des Chorals, das im Laufe des 17. Jahrhunderts „ausgeglichen" worden war, von neuem erschlossen, und zugleich erwachte wieder die Erkenntnis des Eigencharakters der Melodie und der Notwendigkeit, vielfach ganz sinnlose Übertragungen auf wesenfremde Texte zu beseitigen. Es ist ein offenes Geheimnis, daß die jetzigen Gesangbücher alle diese Aufgaben nur zum Teil und unter mancherlei Kompromissen gelöst haben. Aber nach den jüngsten Ereignissen, die der Bildung einer evangelischen Reichskirche zustreben, steht zu erwarten, daß das augenblickliche Durchgangsstadium sehr bald durch die Grundlegung eines wirklich einheitlichen Reichsgesangbuchs überholt wird.

Der kirchliche Chorgesang wiederum empfing völlige neue Anstöße von der Volksmusikbewegung; sie will ja nichts anderes als die Umkehr von der subjektivistischen zu einer Gemeinschaftsmusik, als deren äußeres Symptom sie eine umfassende Renaissance der alten polyphonen Chorkunst, des 16. Jahrhunderts zumal, zutage gefördert hat. Aus dem Weltlichen ins Geistliche übertragen, hieß das nichts anderes als die Ablösung der homophonen Gefühlsseligkeit der Grell und Bortniansky durch die altprotestantischen Choralmotette Walthers, Rhaws, Eccards, Hasslers, Praetorius'. Wie in ihr alle Einzelstimmen wesentliche Glieder sind und doch im Ganzen aufgehen, wie sie zugleich im Dienst der einen Choralweise stehen: so wird auch der Chor damit wieder zur Verkörperung einer bewußten Gemeinchaft und darüberhinaus zum beauftragten Teil der ganzen Gemeinde. Kein Kirchenchor, der nicht den Anschluß an die Jugend versäumen will, wird sich dieser Bewegung verschließen können, die seine konzerthafte, mehr oder minder überflüssige Funktion wieder zu einer konstituierenden, liturgischen gestaltet und sie zugleich wieder auf das Fundament des Chorals gründet.

Ganz analog ist der Vorgang, den auf instrumentalem Gebiet die sogenannte „Orgelbewegung" kennzeichnet, zu der Männer wie Schweitzer, Straube, Gurlitt, Jahnn

und Mahrenholz das Signal gaben. Ihre Zielsetzung ist nur dadurch kompliziert, daß sie neben den geistig-musikalischen Impulsen auch solche technisch-konstruktiver Natur umschließt. Denn um hier die entsprechenden instrumentalpolyphonen Formen des 17. Jahrhunderts, Choralvorspiel und Orgelchoral, neu zu erschließen, ergab sich alsbald auch die Notwendigkeit, die Orgel selbst wieder vom romantisch-sinfonischen Ausdrucksinstrument zum vornehmsten Träger der polyphonen Arbeit zu gestalten, sie erneut den Ansprüchen linearer Klarheit anzupassen. Den Weg, auf dem dieses Ziel erreichbar ist, wies die instrumentalgeschichtliche Forschung auf, indem sie die Erkenntnis von der musikalischen Überlegenheit des physikalisch-barocken vor dem koloristisch-romantischen Konstruktionsprinzip beisteuerte. Hinter diesem ganzen Prozeß steht abermals die eine Tendenz: auch den Organisten durch das Medium des Chorals wieder in die liturgische Organik einzubeziehen, ihn vom handwerklichen Lückenbüßer oder bloßen Virtuosen wieder, wie Geistlichen und Chor, zum ordinierten Wortführer der ganzen Gemeinde zu machen.



So setzt sich in diesem Augenblick auf allen kirchenmusikalischen Gebieten eine elementare Erneuerung durch, die ihren Unterbau vorerst in einer Freilegung des alten Gutes an deutschen Sprechgesängen, Gemeindeliedern sowie an polyphonen Choralmotetten und -vorspielen erstrebt. Aber es leuchtet ein, daß dieses historizistische Verfahren nur eine Krücke ist. Sowohl für die lebendige Musik, die nach zweckhaften Aufgaben sucht, als auch für die Kirche, an die immer von neuem die alte Psalmistenforderung des „Cantate Domino canticum novum“ herantritt, rückt damit endlich das Kernproblem der Wiederherstellung ihrer fruchtbaren Wechselbeziehung in den Bereich der Aufmerksamkeit. Gerade daß alle einzelnen Arbeiten so zielstrebig in eine Erneuerung der Liturgie einmünden, bietet dafür den Ansatzpunkt, der zwei Jahrhunderte hindurch zu vermissen war. Mit der Konsolidierung der Organik des Gottesdienstformulars, mit der Wiederherstellung des Gefühls für die Festzeiten erhält auch ein neues kirchenmusikalisches Schaffen wieder seine Anregung und seine Sinngebung. Da andrerseits auch das Wollen der jungen Komponistengeneration, ihr Streben nach unsentimentalem und überpersönlichem Gemeinschaftsgeist, nach polyphoner Wesentlichkeit heute wieder vollkommen den kirchlichen Voraussetzungen entspricht, so steht der unverzüglichen Inangriffnahme der vorliegenden Aufgaben, der Scheidung der Geister und dem Durchbruch einer lebendigen Kirchenmusik theoretisch nichts mehr im Wege.

In der Praxis allerdings bestehen, wie gewöhnlich, noch mancherlei retardierende Momente, die es vorerst aus dem Wege zu räumen gilt. Soweit sie äußerer Natur sind, erklären sie sich daraus, daß sich die gegebene Situation noch keineswegs allgemein herumgesprochen hat. Erst allmählich findet die überragende Bedeutung der neuen Grundlagen, für die bereits einzelne Musiker wie Pepping (Choralmesse) und Distler (Choralpassion) den Nachweis erbracht haben, seitens der Kirche die gebührende Würdigung. Noch ist auch auf musikalischer Seite die Forderung des Tages nicht überall klar erkannt worden. Vor allem beharrt auch das sehr entscheidende musikkritische Schrifttum – die bürgerliche Presse, die im übrigen kirchlicher Problematik durchaus nahesteht, nicht ausgenommen – sehr wesentlich bei einer rein artistischen Einstellung

und hat sich noch kaum zur Erkenntnis des geistigen Prozesses und seiner kirchlichen Gesetzlichkeit durchgerungen. Hier gilt es, das Bewußtsein der neuen Verantwortlichkeit, die von der Entwicklung gefordert wird, zu wecken.

Auch innere Widerstände, die bei keinem Erneuerungsprozeß ausbleiben, haben sich ergeben und im vorliegenden Falle vor allem bei der Orgelbewegung den erwünschten Vorwand gefunden. Schon vor Jahren hatte sich, zumal in Kreisen der Orgelbauindustrie, aus wirtschaftlichen Erwägungen eine oppositionelle Tendenz geltend gemacht, die später zur Begründung der „Tago" führte und sich dort auch auf künstlerischem Gebiet einer Reaktion in romantisch-expressivem Sinne verband. In einer Flugschrift „Kirchenmusik im dritten Reich" wurde dann der Versuch unternommen, diese Gesinnung als die Erfüllung der Weltanschauung des neuen Staates auf kirchenmusikalischem Gebiet zu proklamieren und die Erneuerungsbewegung vom Standpunkt des deutschen Volkstums zu diskreditieren. Zur Vermeidung einer solchen willkürlichen Festlegung der staatlichen Autorität sahen sich daher führende deutsche Kirchenmusiker zur Abgabe einer Erklärung veranlaßt, die über die kultische Verwurzelung, den Gemeinschaftswillen, die volkhafte Grundlage und die Gegenwartsverbundenheit der kirchenmusikalischen Erneuerung Rechenschaft ablegt. Damit sind angesichts des unbedingt nationalen und unbedingt fortschrittlichen Willens des nationalsozialistischen Programms alle Garantien für die künftige Entwicklung gegeben.

Der Weg ist frei – die Arbeit kann beginnen!

Die historische Mission von Johannes Brahms

Ernst Bücken

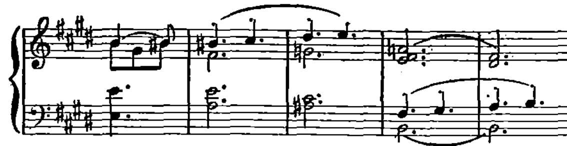
In diesem zweiten Aufsatz vertieft der Kölner Gelehrte das im Juni-Juliheft gegebene Bild von Brahms nach dem Stammesartlichen und Geistesgeschichtlichen hin.

Wie bei jedem großen Meister, so ist auch bei Brahms die echte Wirkungskraft seiner Kunst durch das nachfolgende Epigonentum verschleiert und gebrochen worden.
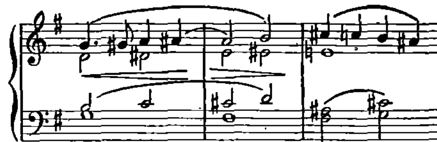
Die Lage ist noch dadurch verwickelt, daß ein großer Teil dieser Epigonen nicht direkt von Brahms abstammte, sondern in mehr oder minder starker Abhängigkeit von den letzten musikalischen Romantikern Mendelssohn und Schumann stand. So fluteten hier Wirkungsstrahlen ineinander und vereinigten sich zu dem Begriffsmischmasch eines romantischen Klassizismus, der sich schließlich zu einem Ringe gestaltete, in dem auch Meister Brahms selbst eingefangen war. Dieser von den Epigonen her geprägte Begriff hat aber im Grunde für Brahms selbst kaum eine Bedeutung, der als romantischer Klassizist doch ein Bewahrer des romantischen Stiles hätte sein müssen. Es ist aber schon gesagt worden, wie der Melodiker und Rhythmiker zum Überwinder spätromantischer Eigenart wurde, und es mögen hier noch einige typische Erscheinungen auf harmonischem Gebiete hinzugefügt werden mit der besonderen Absicht gerade auf die wirkende Kraft dieser Brahmsschen Harmonik.

Kennzeichen der Harmonik bei Brahms

Die Harmonik selbst ist im Schaffen des Meisters der Punkt des heftigsten Zusammenprallens mit der neuromantischen Richtung, zugleich aber auch die Stelle der bedeutsamen, stilhaften Abspaltung von ihr. Von Hause aus mit dem gleichem Sinn für Kompliziertheit und Fülle der Harmoniewirkung ausgerüstet wie Liszt und Wagner, trennt Brahms sich von den großen Zeitgenossen in dem, was man die Zielsetzung der Harmonie nennen kann. Man hat die Unterschiede der harmonischen Ausdrucksweise Wagners und Brahmsens lange fälschlich in der Intensität, in ihrer verschiedenen Leuchtkraft gesucht, während sie in Wirklichkeit grundsätzlich darin liegen, daß Brahms – anders als Wagner – stets auf Gegenwirkung gegen die Ausnutzung harmonischer Höchstspannungen bedacht ist. Die Wagnersche harmonische „Explosion" könnte er mit seinen Mitteln genau so gut herbeiführen, aber er will sie nicht, er biegt sie ab. Die Stelle aus Brahms' op. 6 No. 2
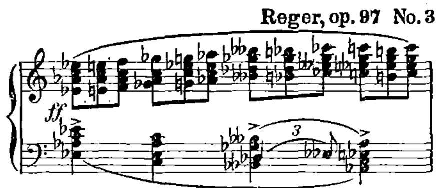


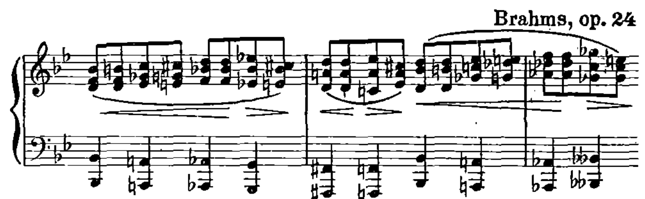
gehört gewiß in zeitstilistischer Schau in die Nähe der energetischen Tristan-Harmonik. Aber wo Wagners harmonische Energien



– der Gesamthaltung des Stiles gemäß – unruhvoll auf- und abwogen, „zerbricht" Brahms die Harmonie auf ihrem Gipfelpunkt, er läßt sie zurückströmen, er löst die Spannungen durch harmonische Gegenwirkung.
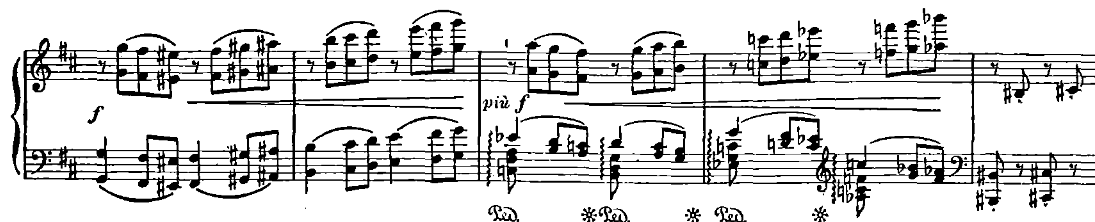
Solche harmonischen Wirkungen, die die zeitgenössische Theorie in dem Begriff der „figurativen Dissonanz" erfaßt (H. Grabner, Regers Harmonik, S. 26) stammen unmittelbar von Brahms ab. Siehe Regers op. 97 No. 3 und Brahms' Händel-Variationen.





Die Stelle aus den Händel-Variationen op. 24 deutet schon auf eine harmonische Erscheinung hin, durch die Brahms sehr stark auf das harmonische Denken der Zukunft, und zunächst wieder besonders auf das Regersche gewirkt hat. Gemeint ist hier das Reich der Zwischenharmonien, die beim mittleren und späten Brahms eine große Rolle

spielen. In der Rhapsodie op. 79 No. 1 unterbricht der Komponist die tonikale zur Dominante strebende Harmoniebewegung h-Fis durch die



Einschaltung einer auf c moll bezogenen Zwischenharmonie, die ihn im fünften Takte des Beispiels zu einer interessanten harmonischen Doppeldeutigkeit zwingt.

Die Beispiele wollen nicht als Einzelerscheinungen gewertet werden, sie stehen hier für ein Typisches, das sie vertreten, sind Wegweiser auf dem Wege eines harmonischen Denkens, das durch Reger und seine Schule Gemeingut der modernen Harmonik geworden ist.

Den bisher hier getätigten Einzelangriffen auf vermeintlich Romantisches bei Brahms möge schließlich noch ein allgemeiner sich anschließen, der in dem Urteil von Elisabeth von Herzogenberg über das Sextett in G dur enthalten ist.

„An dem ersten Satze hatte ich zuerst wegen seiner Durchsichtigkeit ein solches Vergnügen; wie dankbar ist man doch für solche lichte Klarheit der Form, und wie liebt man die Schönheit, die sich so natürlich gibt und so gesetzmäßig entwickelt, und dabei doch, als hätten Sie gerade diese Form als die ihr zusagendste erst sich erschaffen. Wie erquickend ist die unromantisch unverhüllte, zweifelsohne Art, wie Sie die Form handhaben".

Diese klugen Worte der verstehenden Freundin verwerfen mit dem „Romantiker" auch den Klassizisten, als der niemals ein Künstler bezeichnet werden kann, der sich – wie Brahms – die ihm zusagende Form immer selbst erst im Werke erschafft.

Wenn aber das Gehäuse des „romantischen Klassizisten" zerschlagen ist, welchen Typus haben wir dann vor uns? Diese Frage, die auch die nach der wahren Wirkung der Brahmsschen Kunst mit einschließt, harrt noch der eigentlichen Lösung. Ihr stehen vorerst noch Einschränkungen und Vorurteile entgegen, die sich insbesondere auf die Wertung des Stammesartlichen in der Kunst des Meisters beziehen. Walter Niemann, der sich um diese Komponente des Brahmsschen Schaffens besonders bemüht hat, gelangte zu Grundfeststellungen, von denen hier einige Hauptzüge festgehalten werden müssen: Wie der episch-balladische Zug, so ist auch Brahms' echtes Pathos ausgesprochen niederdeutsch. Niemann nennt es, das er in allen größeren Werken zu finden glaubt, ein typisch norddeutsches, unsinnliches, bei dem die kristallklare Zeichnung die sinnlich üppige Klangfarbe überwiegt. Immer herrschen die feinen, gedämpften nordischen Farben vor. Gewiß sind solche Feststellungen richtig, ja unanfechtbar – aber sie sind zu eng begrenzt, sie legen die Wurzeln von Brahmsens Wesenart offen, berücksichtigten aber nicht den Baum, der aus ihnen hervorgewachsen ist, der seine Äste über das ganze Vaterland ausbreitete. Die südliche, hier so wichtige Gegenkomponente zur nordischen

ist außer acht gelassen. Die Gebundenheit des Komponisten an die Erde, an die Landschaft ist bei Brahms außerordentlich stark, und vor die Wahl, von der Helmut Trüper (Die norddeutsche Landschaft in der Kunst. Ihr Bild und ihre Seele) spricht, wonach der künstlerische Mensch, indem er die Einheit der Landschaft fühlt, seine schöpferische Kraft irgendwie zur Entscheidung zwingen müsse, ist Brahms jedenfalls auch gestellt worden.

Dieser „Zwang" ist aber sehr eigenartig gelagert, und gänzlich anders, als etwa Joachim bei der Vertreibung des Freundes aus seiner Hamburgischen Heimat annahm. „Ich darf nicht daran denken" – schrieb Joachim damals – „um nicht traurig zu werden, daß seine eigenen Landsleute sich das Mittel aus der Hand gegeben haben, ihn befriedigter, milder und in seinen genialen Leistungen genießbarer zu machen . ."

Gerade durch das gegenteilige Mittel, durch die dauernde Verpflanzung in das südliche Wien gewann Brahms sich und seinem Schaffen das, was der Freund hier erhofft.

Keine Verwässerung der stammesartlichen Eigenschaften trat in dem Mischungsprozeß ein, der sich jetzt in der Kunst des Meisters vollzog, sondern nur eine ganz bestimmt verfestigte Lagerung der Kräfte und Mächte des Volkstums. Der Geist der norddeutschen Landschaft, die ihn nicht behalten wollte, wirkte noch gewaltiger in ihm, da er ihn aus der Erinnerung rief, ihn aus der Ferne beschwor, während sein stark ausgeprägtes Realitätsbewußtsein sich ganz in die südliche Landschaft einleben und einfühlen konnte. Die einzigartige, einmalige Ausgleichung beider Bewußtseinslagen ist der letzte und höchste völkische Sinn des Brahmsschen Schöpfertums. Und es ist zugleich der Sinn seines Deutschtums, das vom nördlichsten Punkte zum südlichsten vorstieß, um die Enge der romantischen „Stübchenmusik" zu einer großen musikalischen Schicksalsgemeinschaft zu weiten. Wie sich das Band dieser Kunst schon früh zu weben begann, zeigt sich vor allem dort, wo der norddeutsche Musiker den süddeutschen Zunftgenossen und gerade den widerstrebenden zu Anerkennung und künstlerischer Auseinandersetzung zwang. Der Genius des süddeutschen Liedes – Hugo Wolf – senkte nicht nur den streitbaren Degen vor der Brahmsschen Liedkunst, sondern hat sich auch als einer der ersten als Schaffender ihren Wirkungen nicht entziehen können. Nach dem Sprachgebrauch der damaligen Geisteskämpfe müßte ein Lied wie Wolfs „Agnes" („Rosenzeit wie schnell vorbei") als reine Brahmskopie bezeichnet werden, das wichtigste Stilmerkmale des norddeutschen Meisters sich zu eigen macht, und es braucht weiter nur etwa auf Gesänge wie „Der Musikant" und „Das Mädchen spricht" hingewiesen zu werden, damit hier engste stilistische Gemeinschaft aufzuzeigen sei. Wir Heutigen kreiden jedoch hier den Meistern nichts mehr an, wir lesen von solchen Beziehungen mehr und anderes ab, als Beeinflussungstatsächlichkeiten, ersehen gerade hier bedeutsamen Anfang des Wirksamwerdens der Brahmsschen Kunst, der Brahmsschen Sendung.

Ihre großen geschichtlichen Akzente und ihre höchsten Notwendigkeiten und Wirkungsstützpunkte liegen aber doch in der Stellung von Brahms zu Wagner. Noch Friedrich Nietzsche mußte sie notwendig als die des Antagonisten ersehen, den man brauchte, während wir heute diese antagonistische in eine korrelative Beziehung verwandeln dürfen, verwandeln müssen. Wir ersehen, wie sich hier eine Zuordnung wiederholt, die schon oft in gleicher Art, z. B. als die Bach-Händelsche, die Haydn-Mozartsche

das Schicksal unserer Tonkunst bestimmt hat. Nicht im rein musikalisch-Artistischen, sondern im Sinne der Tonkunst als einer Kulturmacht. Nur wo unser musikalisches Deutschtum auf der Außen- und Innenlinie durch die Händel-Mozart-Wagner-Naturen auf der einen, die Bach-Haydn-Brahms-Naturen auf der anderen Seite gleich gut gesichert war, ist die Kurve der musikgeschichtlichen Entwicklung zur höchsten Höhe gestiegen. Brahms hat durch sein Verhalten Wagner gegenüber bewiesen, daß in ihm der Gedanke an die innere Gemeinschaft der verantwortlichen Träger der epochalen Musikkultur lebendig war. Diese geschichtliche Zusammengehörigkeit Wagner-Brahms ist ein synergetischer Prozeß, der in Opposition beginnt und in höchster Zusammenwirkung endet, die, geschichtlich gewertet, das Weiterbestehen unserer Musik als Kunstgroßmacht bedeutet. Man streiche in Gedanken einmal Brahmsens Schaffen aus der Geschichte unserer Tonkunst aus, und wird dann mit fast mathematischer Sicherheit den Punkt festlegen können, an dem wichtigste Formen und Gattungen der Musik, die Sonate, die Variation, die Kantate, das Concerto grosso, sowie viele polyphone Gebilde ausgestorben wären. Aber keineswegs liegt in der bloßen Erhaltung der absoluten Musik Verdienst oder geschichtliche Bedeutung des Komponisten, die gerade an dieser entscheidenden Stelle viel höher gelagert ist. Vielleicht gab es in der für die deutsche Musik kritischsten Zeit nur die beiden Schaffenden Brahms und Wagner, die genau und bestimmt um das wußten, was damals auf dem Spiele stand, was Wagner in dem Begriff der Reinheit der Kunstart zusammenfaßte: „Wenn der Musiker – d. h. der absolute Musiker zu malen versucht", sagt Wagner in „Oper und Oranna", so bringt er weder Musik noch ein Gemälde zustande, wollte er aber die Anschauung eines wirklichen Gemäldes durch seine Musik begleiten, so dürfte er sicher sein, daß man weder das Gemälde, noch seine Musik verstehen würde". Gegenüber der rechten Verbindung der Kunstarten räumt Wagner dem Schaffenden auch das Recht auf Trennung der Künste ein, wobei er es jeder einzelnen Kunst zugewiesen lassen will, wie sie sich zu möglichst deutlicher Schilderung ihres Gegenstandes verhelfe.

Wo aber hunderte der Zeitgenossen und Nachfahren Wagner falsch verstanden und seine „Richtung" nach einer Seite verfolgten, die der Bayreuther Meister mit Barrikaden verriegelt sehen wollte, ging Brahms den Weg, auf dem er „die Gegenständlichkeit" seiner Kunst rein erhalten konnte· Und damals schmiedete er die Waffen, durch die die große Stilentscheidung unserer Zeit, jene von Hans Pfitzner herbeigeführte Scheidung der Geister ermöglicht werden konnte. Leider ist das im deutschen Musikschrifttum der letzten Jahrzehnte nicht zum Ausdruck gelangt, und gerade die Vertreter des gegenständlich-sachlichen Musizierens haben ihren großen, unmittelbaren Vorkämpfer vergessen. Unser junges deutsches Geschlecht aber wird sich gern wieder des ehernen deutschen Musikers Brahms erinnern, eines jener Großen, die in zähem, harten Ringen unsere deutschen Ideale erhalten haben.

Neue Wege im Chorgesang

Herbert Rosenberg

Es gibt wahrscheinlich kein zweites Land der Erde, das auch heute noch ein gleich intensives Musikleben hat, wie Deutschland. Die fortschreitende Schrumpfung des öffentlichen Musikbetriebes ist zwar eine seit Jahren viel beklagte Tatsache, die man gemeinhin als das äußere Zeichen eines mit dem wirtschaftlichen Verfall der letzten Zeit parallel gehenden Abbaus unserer musikalischen Kultur betrachtet. Man muß sich aber darüber klar sein, daß sich das deutsche Musikleben gar nicht in seiner vollen Breite mit dem öffentlichen Musikbetrieb deckt. Der Wille zur Musik regt sich an anderen Stellen, die in ihrer kulturellen Bedeutung mindestens neben, wenn nicht über diesen zu stellen sind, den sie zum Teil einfach unbeachtet lassen, zum Teil sogar mehr oder minder deutlich bekämpfen. Ich meine die vielgestaltigen Formen des deutschen Chorgesangwesens. Als Liedertafelei, seit einem Jahrhundert nicht immer zu Unrecht viel belächelt, hat doch der deutsche Chorgesang in einem Maße zur breiten, volkhaften Verankerung unserer Musikkultur beigetragen, das gar nicht überschätzt werden kann und ihn einer tatkräftigeren staatlichen Unterstützung würdig macht, als sie ihm bisher zuteil geworden ist.

Es ist gewiß richtig, daß der deutsche Gesangverein, vor allem der übliche Männerchor, sich im Laufe der Zeit zum Hort eines unfruchtbaren musikalischen Konservativismus ausgebildet hat. Es ist aber zugleich richtig, daß sich nur auf einem Boden, der durch die jahrzehntelange musikalische Volksarbeit des deutschen Chorgesangs vorbereitet war, die Gegenkräfte entwickeln konnten, die zugleich mit dem ersten Auftreten der Jugendbewegung im Beginn unseres Jahrhunderts den Anstoß zur inneren Reform des deutschen Chorsingens brachten.

Um von vornherein jedes Mißverständnis auszuschalten, mag ausdrücklich betont werden, daß die künstlerischen Leistungen der großen Chorvereine alten Stils nicht unterschätzt werden dürfen. Vor allem in der Disziplin des Vortrags und der Verfeinerung des Chorklanges wird hier zum Teil Vorbildliches geleistet. Man kann auch nicht übersehen, daß der Deutsche Sängerbund in den letzten Jahren die Gefahr künstlerischer Stagnation erkannt hat und zu überwinden strebt. Bisher ist jedoch die Bereitschaft, neue Wege zu gehen, auf der Seite der deutschen Sängerschaft größer, die in den geistigen Bezirken der Jugendbewegung beheimatet ist.

Die Chorliteratur der traditionellen deutschen Gesangvereine wurzelt, von Ausnahmen abgesehen, fast ganz in der Musik des 19. Jahrhunderts, und zwar meist leider nicht in deren Höhenregionen. Im Gegensatz dazu fand die Jugendbewegung ein „neues“ Musiziergut zunächst in der deutschen Vokalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Gründe, die zu dieser Rückwendung führten, sind äußerst verzweigt und in ihrer Vielfalt wohl nicht restlos analysierbar. Die von der Jugendbewegung selbst stets als wesentlich genannte „gemeinschaftsbildende Aufgabe“ des Chorsingens und das Streben nach Aktivierung des Laien scheinen zur Erklärung nicht auszureichen. Freilich kommt die alte Chorpolyphonie dem Bedürfnis nach einer Musik, die alle Stimmen mit an-

nähernd gleichwichtigen Aufgaben bedenkt, sehr entgegen. Daß aber hierin nicht der einzige Grund für die Wiederbelebung der vorbachischen Zeit zu finden sein kann, erhellt wohl am deutlichsten aus der Tatsache, daß auch ganz homophone Sätze, die ähnlich wie im 19. Jahrhundert Melodie und Begleitung unterscheiden lassen, mit in den Bereich der Neubelebung gezogen werden. Die Abwendung von der Romantik, um die es sich handelt, und die anfangs mit unnötiger Schärfe weit über das Ziel hinausschoß, muß also noch anders, und zwar – wie ich glaube – ästhetisch erklärt werden.

Musik soll, so fordert die Jugendwegung, nicht mehr nur als Ausdruckskunst erlebt werden, d. h. als Kunstwerk, bei dem der Gehalt fast alles, die Form (im weitesten Sinne) dagegen fast nichts bedeutete. Die Wertschätzung der Faktur erfuhr eine lebhafte Steigerung und der exklusive Standpunkt, den Hanslick mit seiner Anschauung der Musik als „tönend bewegter Form" vertreten hatte, wurde nun eins der Dogmen einer gerade auf die Volkserziehung gerichteten Musikbewegung. Auch hier ging man anfangs über das Ziel hinaus, indem man allen Ausdruck aus der Musik verbannen wollte. Man übersah dabei auf Seiten der Freunde wie der Gegner die Aussichtslosigkeit eines solchen Versuchs, die deshalb unausweichlich ist, weil schlechthin jede menschliche Äußerung irgendwie ausdruckshaltig ist. Das Endresultat besteht nicht in einem Verzicht auf jeden Ausdruck, sondern in der Ablösung des spezifischen Ausdrucks der Romantik durch einen neuen, gegenwartsbedingten im Verzicht auf gefühlsmäßigen Ueberschwang, an dessen Stelle eine keusche Zurückhaltung getreten ist, die sich in der schlichten Herbheit des Klanges, in der betonten Rückwendung zur Diatonik und zu einer die Beteiligung des Intellekts am Musikgenuß fordernden linearen Satzstruktur und der aus alldem resultierenden Kühle der Gesamthaltung äußert. Auf diese Einstellung wandte man nicht mit Unrecht den Begriff der „Sachlichkeit" an. Ihr entspricht durchaus die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Im Laufe der letzten zehn Jahre erschienen nun eine Fülle von Neuausgaben alter Chormusik, von denen ich als die umfassendsten nur das „Volksliederbuch für die Jugend" und Fritz Jödes „Chorbuch" anführen möchte. Neuerdings brachte der Bärenreiter-Verlag, Kassel, eine von Walther Lipphardt bearbeitete Sammlung „Gesellige Zeit" heraus, ein Liederbuch für gemischten Chor, das 84 meist 4stimm., daneben auch 3- und 5stimm. Sätze aus der Zeit etwa von 1500–1650 vorlegt. Der Herausgeber behauptet etwas zu viel, wenn er im Geleitwort meint, es fehle bis jetzt noch immer „ein Liederbuch, das eine umfassende Sammlung dieses edelsten Musikgutes deutscher Vergangenheit gibt und zugleich . . . wagt, dieses Liedgut einzuordnen in die Lebenskreise unserer Zeit und unseres Volkes". Hinsichtlich der Zahl der veröffentlichten Sätze geht Jödes „Chorbuch" mit den vier dem gemischten Chor gewidmeten von seinen sechs Bänden weit über Lipphardts Ausgabe hinaus. Auch die Einordnung des Liedgutes in die verschiedenen Lebensbezirke bringt Jöde genau wie Lipphardt. Dessen Ausgabe hat vor der kompendiösen Sammlung Jödes vielleicht den Vorzug der Knappheit und der – wenn auch nicht restlos durchgeführten – Rücksichtnahme auf verhältmäßig leichte Ausführbarkeit. Der musikalische Wert des neuen Liederbuches, das neben den stets wiederkehrenden Kernstücken auch vielerlei bisher

nicht zugängliches Material bringt, steht außer allem Zweifel. Es wäre aber zu wünschen, daß nunmehr vorläufig keine weiteren Sammlungen mit ausschließlich alter Musik erschienen, um den reich beschickten Markt nicht unnötig zu belasten. Höchstens könnte eine Ausgabe speziell für Männerchor noch erwünscht scheinen.

Dagegen ist es sehr zu begrüßen, daß das zeitgenössische Musikschaffen sich intensiv auf die Bedürfnisse der neuen Chormusik einstellt. Alles was über die Gründe gesagt wurde, die zur Renaissance der alten Literatur führten, deckt sich fast restlos mit den Ursachen, die den nunmehr wohl gefestigten und von allen Extravaganzen befreiten Stil der modernen Musik herbeiführten. Es war daher naheliegend, daß die Jugendbewegung, besonders die von Fritz Jöde geführte Gruppe, schon früh Beziehungen zu Komponisten aufnahm, die sich zur modernen Richtung bekennen. Von Kreisen, die der Jugendbewegung ferner stehen, waren es wohl die Herausgeber des 1930 erschienenen „Volksliederbuches für die Jugend“, die zuerst wagten, neben den bewährten Meistern des traditionellen Stils die Vertreter der jungen Generation als Bearbeiter von Volksweisen zur Mitarbeit heranzuziehen.[1])

Nun können freilich Zweifel auftauchen über die Tiefe, bis zu der die neue Musik in die deutsche Chorbewegung Eingang gefunden hat. Daß das „Volksliederbuch für die Jugend“ moderne Komponisten zu relativ starker Mitarbeit heranzog, könnte man für einen Versuch halten, der über das Ergebnis noch keine Aussage erlaubt. Selbst die Tatsache, daß der Kreis um Jöde enge Verbindungen zur Moderne einging, könnte vielleicht noch als ein für die Öffentlichkeit unerhebliches Experiment einer mehr oder minder esoterischen Gruppe angesehen werden.

Alle Einwände dieser Art müssen aber verstummen, wenn man die „Lobeda-Singebücher“ zur Hand nimmt, die Carl Hannemann, Hamburg, unter Mitarbeit von Erwin Lendvai und Walter Rein in der Hanseatischen Verlagsanstalt, Hamburg 1931 und 1933 herausgegeben hat. Diese Sammlungen stammen aus dem Kreis der im Deutschnationalen Handlungsgehilfen-Verband zusammengeschlossenen Männerchöre, denen man ihrer ganzen Haltung nach wohl kaum den Vorwurf eines ungesunden Modernismus machen kann. Wenn trotzdem ihre Chorbücher, die übrigens durchaus für die große Öffentlichkeit bestimmt und geeignet sind, sich völlig den neuen Chorstil zu eigen gemacht haben, so muß doch wohl dieser Chorstil dem bewußt in der Gegenwart lebenden und für ihre Forderungen aufgeschlossenen Sänger gemäß sein.

Der erste Band des Lobeda-Singebuches bringt im wesentlichen 100 Volksliedbearbeitungen im 3- und 4-stimmigen Satz für Männerchor, untermischt mit einer sparsamen, aber sehr geschickten Auslese aus der Literatur des 16. Jahrhunderts und einer kleinen Reihe von Kanons. Als Bearbeiter sind vor allem Erwin Lendvai und Walter Rein beteiligt; neben ihnen kommen Hermann Erdlen, Armin Knab, Hans Lang, Max Maier, Kurt Thomas u. a. zu Wort. Das Ziel des Herausgebers war, eine Sammlung von Volksliedsätzen zu schaffen, die sich mit ihrer polyphonen Satzstruktur eindeutig

[1]) Endlich haben sich mutige Verlage, vor allem Schott in Mainz, in den Dienst des neuen Chorschaffens gestellt.

in die von der modernen Chormusik gewiesene Richtung einordnen, um damit den Bedürfnissen der modernen „Chorgesinnung“ zu entsprechen. Mit welcher inneren Freiheit von allem dogmatischen Zwang der Herausgeber arbeitete, erkenne man daran, daß er sich nicht scheute, unter die alten und neuen Sätze auch Originalkompositionen von Zelter, C. M. v. Weber und Carl Zöllner zu mischen. Es ist ein Lob für die neuen Bearbeitungen, daß sie neben Zöllners unverwüstlichem, fast genialem Chor „Das Wandern ist des Müllers Lust“ unbeschadet ihrer ganz anderen Faktur ohne Einbuße bestehen können.

Noch bedeutsamer als der erste ist der eben erst erschienene zweite Band des Lobeda-Singbuches, der nur Originalkompositionen enthält. Zu dem Mitarbeiterkreis des ersten Buches sind noch Hugo Distler, Ottmar Gerster, Ernst Lothar von Knorr, Karl Marx, Ludwig Weber u. a. getreten. Dem Herausgeber ist es deutlich bewußt, daß die neuen Kompositionen eine innige Verwandtschaft zur alten Vokalpolyphonie haben. Trotzdem ist keiner der Mitarbeiter der noch vor wenigen Jahren vielfach unüberwindlichen Gefahr einer archaisierenden Haltung erlegen, ein Zeichen für die Stilsicherheit und Eigenständigkeit, die die neue Chormusik bereits erreicht hat. Das gemeinsame Merkmal aller hier veröffentlichten Musik ist die ernste und kühle Herbheit des Ausdrucks und die streng lineare Anlage, die sich gleichwohl von allem abstrakten Konstruktivismus fern hält. Erfreulich ist es, daß der Wunsch zur linearen Polyphonie sein gesundes Regulativ in der Forderung höchster Durchsichtigkeit fand, die gerade im Männerchorsatz besonders wichtig ist. Daraus erklärt sich auch der Verzicht auf die obligate Vierstimmigkeit.

Auf ähnlichem Boden und gleichem Niveau wie die Lobeda-Bücher steht eine neue bei Schott erschienene Chorsammlung „Mainzer Singbuch“. Sie bringt 60 Sätze – Originalkompositionen und Volkslied-Bearbeitungen –, meist drei-, vereinzelt auch zweistimmig, die überwiegend sowohl vom gemischten wie vom gleichstimmigen Chor ausgeführt werden können. Der Mitarbeiterkreis ist dem der Lobeda-Bücher sehr ähnlich: Ottmar Gerster, Joseph Haas, Armin Knab, Hans Lang, Erwin Lendvai, Walter Rein, Hermann Schroeder und Franz Willms. Trotzdem ist das Gesicht der Schottschen Anthologie in einzelnen Zügen anders, als das der vorgenannten Chorbücher. Die stilistische Tendenz ist wohl im ganzen der der Lobeda-Sammlungen gleich; der Verbraucherkreis ist aber ein anderer. Hinter den Lobeda-Büchern stehen bündisch organisierte Chöre, die sich in langer Aufbauarbeit für den neuen Chorstil geschult haben. Ihnen ist die zugleich technisch relativ schwierige wie stilistisch radikale Musik der Lobeda-Sammlungen völlig gemäß. Das Mainzer Singbuch hat dagegen sich die Aufgabe gestellt, die zahlreichen kleineren Chöre, die noch abseits stehen, dem neuen Stil zu gewinnen. Durch seine universale Verwendbarkeit und die konsequente Beschränkung auf geringstimmige Sätze scheint es dafür besonders geeignet. Dazu kommt weiter, daß es die Grenze des Mittelschweren fast nirgends überschreitet und trotz seiner bewußt „modernen“ Haltung in keinem Falle der Lust am Experiment zum Opfer fällt. Die Qualität seiner Musik wird durch die Namen der Mitarbeiter garantiert. Als besondere Leistung nenne ich u. a. einen Satz von Rein „Des Morgens zwischen drein und vieren“, Lendvais Bearbeitung von „Es reiten itzt die ungrischen Husaren“ und eine dem

schönen Text eines litauischen Volksliedes wundervoll entsprechende Komposition „Die Arbeit“ von Armin Knab. Durch die handwerklich meisterhaft gestalteten Sätze von Haas dürfte für viele die Brücke geschlagen sein, die zu den radikaler gearbeiteten Werken führt. Man kann dem Mainzer Singbuch ebenso wie den Lobeda-Sammlungen im Interesse des deutschen Chorgesangs nur die größte Verbreitung wünschen.

Die hier bisher genannten Neuerscheinungen sind für Kreise bestimmt, die ihr Musikbedürfnis durch ein bereits doch recht kunstvolles Musizieren befriedigen können und wollen. Sie sind mit ihrer technisch anspruchsvollen Faktur nicht mehr Volksbücher im engeren Sinne des Wortes, wie etwa die Liederbücher, die Walter Hensel für den im Finkensteiner Bund zusammengeschlossenen Sängerkreis herausgegeben hat. Die seit Jahren durch die „Finkensteiner Blätter“ vorgezeichnete Linie hält Hensel auch in seiner jüngsten im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erschienenen Sammlung „Spinnerin Lob und Dank“ fest. Dieses neue Liederbuch ist besonders für Mädchen bestimmt und damit ein Gegenstück zu der früher erschienenen, weit verbreiteten Sammlung für Jungens „Strampedemi“. Es bringt neben vielen Volksliedern, darunter einer reizenden Gruppe von Kinderliedern, eine große Zahl meist von Hensel selbst neu komponierter Weisen, auf geschickt gewählte Texte von Angelus Silesius, Eichendorff, Dehmel, Morgenstern usw. zum Teil in leichtem 2- und 3-st. Satz zum Singen oder zum Spielen. In dem großen Anteil der Neukomposition liegt eine Schwäche des neuen Buches. Seit J.P.A. Schulz und Friedrich Silcher hat es keine Komponisten mehr gegeben, deren Melodien vollendete Volkstümlichkeit mit überzeugendem Wert verbanden. Meist kam die zweite zu Gunsten der ersten Forderung zu kurz. Hensel entgeht nicht überall der entgegengesetzten Gefahr. Ohne Zweifel hat er eine natürliche Begabung und leichte Hand, Melodien volkstümlichen Charakters zu finden, die jede Trivialität meiden. Aber zu oft kommt bei ihm gerade die Volkstümlichkeit gegenüber der anständigen Haltung ins Hintertreffen, und das Resultat ist unlebendige Trockenheit. Dabei soll nicht verkannt werden, daß Hensels Aufgabe heute schwerer zu lösen ist, als etwa vor 100 Jahren. Das Vorbild seiner Melodien findet Hensel im Lied der alten Zeit, das er bei der Auswahl der Volksweisen in gleicher Weise wie das neuere Volkslied berücksichtigt hat. Die alten Melodien bringt er meist in ihrer originalen Gestalt mit der vielgestaltigen rhythmischen Struktur, die dem an die marschmäßige Periodisierung des modernen deutschen Volksliedes gewohnten Empfinden der Gegenwart mitunter fremd erscheinen kann. Gerade hier ist aber wieder eine der Stellen, an denen sich die moderne Musik am innigsten mit der Kunst des 16. Jahrhunderts berührt. Ebenso kommt die konsequente Diatonik des Kirchen-tonalen alten Melos dem modernen Empfinden wieder sehr nahe. Hier vor allem knüpft Hensel mit seinen Neukompositionen an, ohne sich jedoch genügend von der Gefahr der nur archaisierenden Haltung frei machen zu können. Dieser Gefahr ist er übrigens auch in der sprachlichen Haltung des Buches manchmal erlegen; so faßt er z. B. den Untertitel als „ein neu Mädchenliederbuch“. So etwas ist Flucht aus der Gegenwart, auch wenn Hensel es im Vorwort ausdrücklich abstreitet. Die seit langem dringlichste Aufgabe, ein Chorbuch im Sinne der neuen Musik zu schaffen, das bewußt auf leichteste Ausführbarkeit Rücksicht nimmt, bleibt nach wie vor zu lösen.

Blick in Zeitschriften

Die Musik (Berlin) Augustheft (Musik u. Bewegung III)

Mary Wigmann: *Das Tanzerlebnis;* Hans Hasting: *Tänzerische Erziehung des Musikers;* Rudolf von Laban: *Berufe im Dienste des Tanzes;* Fritz Böhme: *Entwicklung und Aufgaben der deutschen Volkstanzbestrebungen;* Hinrich Medau: *Die Entstehung gymnastischer Begleitmusik.*

Zeitschrift für Musik (Regensburg) Augustheft

Karl Neumayer: *Joseph Meßner;* K. G. Fellerer: *Musik und Volkstum.*

Deutsche Tonkünstlerzeitung (Mainz) Heft 7

Fritz Stein: *Gehörbildung;* Frank Benedik: *Musikerziehung mit Hilfe des Tonwortes;* Alfred Stier: *Tonika-Do.*

Rudolf Bode: *Von den grundsätzlichen Aufgaben einer Bewegungslehre in der Musikerziehung.*

Karl Gustav Fellerer: *Musik und Politik.*

... Musik ist eine der stärksten Blüten des deutschen Volkstums. Ein Staat, der auf dem Volkstum und geschlossener völkischer Gemeinschaft beruht, muss der Musik als einer der tiefsten Aeusserungen deutschen Geistes besondere Aufmerksamkeit schenken. Die Erziehung der Jugend zu deutschem Volkstum durch die Musik wird erste Aufgabe sein. Die Wiederherstellung der alten Stundentafel im Schulunterricht ist ein Bekenntnis zu dieser Pflicht. Viele weitere Aufgaben werden sich hier anschliessen und die Musik in das Bildungswesen nicht als irgendein Fach, sondern ein in fester Verbindung mit dem Deutschkundeunterricht in seiner historischen, literarischen und volkskundlichen Gestaltung eingliedern zur Bildung des deutschen Menschen, ebenso wie sie im Griechentum fest in das Erziehungssystem eingegliedert war. Die Betonung des deutschen Geistes im öffentlichen Musikleben ist Selbstverständlichkeit. Deutscher Geist ist Wahrheit und Echtheit, die wahre und echte Kunst, erlebt und empfunden. Deshalb ergibt sich aus dieser Einstellung Kampf dem Kitsch, besonders auch, wenn er in äusserlich nationalem Mäntelchen auftritt, Kampf dem heroischen Pathos und seinen Vertretern aus spiessiger pseudo-romantischer Zeit, zurück zur wahren deutschen Kunst, wie sie im Schaffen eines Heinr. Schütz oder J. S Bach so tiefen Ausdruck gefunden hat, wie sie im Volkslied aller Zeiten Künder deutscher Seele ist und in der Gegenwart neue zeitgebundene Gestaltung findet. Das alte Ethos politikon wird lebendig und muss sich in der Beziehung von Staat und Musik in anderer Weise zeigen als das Musikleben des liberalen Staats.

Zeitschrift für Schulmusik (Berlin), Heft 8

Ernst Bücken: *Der Durchbruch des Nationalen in der deutschen Oper;* Reinhold Zimmermann: *Webers „Freischütz" in der Volksschule.*

Anbruch (Wien) Juni/Juli

Ernst Krenek: *Italien heute*

... Das, was uns, als Boten aus einer bedrohten Zone, vor allem ins Auge springt und uns zu naheliegenden Vergleichen auffordert, ist die Beobachtung, welche besondere Sorgfalt und Pflege der Faschismus heute allen fortschrittlichen, mutig experimentierenden, problematischen, mit einem Schlagwort: modernen geistigen Bestrebungen angedeihen lässt. Am auffälligsten ist dies in der bildenden Kunst. Man weiss, dass der Führer des Futurismus, Marinetti, zu den bestimmenden Faktoren des italienischen Kunstlebens gehört. In einer mir zufällig vorliegenden Nummer seiner Wochenschrift „Futurioso" wird das zur Ausführung bestimmte radikale Projekt für den Neubau des Florentiner Bahnhofs gegen reaktionäre Angriffe verteidigt und die Priorität der Ideen von Le Corbusier für den italienischen Vorkriegsarchitekten Sant'Elia in Anspruch genommen.

Egon Wellesz: *Florenz und der Festspielgedanke.*

Alfred Kalmus: *Reiseeindrücke eines Musik-Verlegers in U. S. A.*

Musica Sacra (Regensburg) Juni

Hugo Löbmann: *Zur Psychologie des Gemeindegesangs.*

Leo Söhner: *Eine Wiener Singmesse für das deutsche Volk (Lechthaler)*

... Ein Vergleich mit der Speyerer Domfestmesse von Haas liegt nahe, man wird unwillkürlich dazu gedrängt. Haas greift in seinem Kirchenmusikschaffen auf die modale Melodik und Harmonik zurück — Lechthaler zieht eine Diagonale zwischen der Wiener Hochklassik und der Moderne. Während die instrumentalen Zwischenspiele der Domfestmesse verständlich sind im Sinne einer Volkskunst — trotz mancher Kritiker, die auch da schon Expressionismus vermuteten — und keine Problematik dissonanter Reibungen und tonal freier Harmonik aufweisen, schreitet Lechthaler weiter vorwärts ins Land der neuen Musik ... Wenn in unseren Tagen wiederum führende Komponisten deutsche Singmessen schaffen, so ist das wiederum zu verstehen aus einem geistigen Wandel. Nach der einseitig chorliturgischen Reformarbeit des Cäcilianismus ist jetzt eine volksliturgische Bewegung durchgebrochen. Die Bedeutung der Gemeinsamkeit, in der die Gläubigen nicht „wie stumme Zuschauer" (Constitutio Pius XI.) der heiligen Handlung beiwohnen, wurde neu erkannt. Vor hundert Jahren waren es aufklärerische Tendenzen, heute sind es hervorbrechende religiöse Kräfte. Wir wollen weder die lateinische Kirchensprache ersetzen durch die deutsche, noch die erhabenen liturgischen Gesänge durch Lieder ersetzen. Die neuen eigensprachlichen Singmessen sollen vielmehr jedes Volk hinführen zur alten universalen lateinischen Liturgie.

Zeitschriften

Musik und Kirche (Kassel) Juli/August (Heft 4)

Hans Klotz: *Imperativ der Orgelbewegung.*

. . . Die Orgelbewegung hat eine aus den Tiefgründen des Menschentums erwachsende Aufgabe. Diese Aufgabe wird dann klar, wenn wir uns mit bitterem Ernst immer wieder zum eigentlichen Imperativ der Orgelbewegung hinaufkämpfen: Die Orgel muss im Gottesdienst wirken können! . . . Die Orgelbewegung darf vorerst nicht zur Ruhe kommen. Sie ist keine musikgeschichtliche, orgelbauliche, akustische, interpretatorische oder zivilisatorische Angelegenheit, sondern eine Angelegenheit des ernsten Willens zum Gottesdienst. Der Imperativ der Orgel muss ein Sonderfall des Imperativs des Wortes Gottes sein. Es genügt nicht, dass hie und da Raketen aufsteigen, die irgendeine Feuereröffnung befehlen mochten; es muss tatsächlich geschossen werden, und zwar zielbewusst, nach einem grossen, ganzen Ziel.

Bernhard von Peinen: *Kirchenmusik im dritten Reich.*

. . . Die Tatsache des Krieges, der ja nicht nur sogenannte staatspolitische Ursachen hatte, sondern ein Krankheitsausbruch der in ihrem Gesamtleben fieberkrank gewordenen Völker ist, hat auch die Kirchenmusik wie unser ganzes Leben zur Neubesinnung aufgerufen. Und weil der Weltkrieg nicht nur als die Folge von staatsmännischen Verwicklungen anzusehen ist, sondern als der Ausbruch einer längst vorhandenen schleichenden Krankheit im Gesamtorganismus unseres Volkes und der ganzen Welt — freilich: uns geht hierbei in erster Linie unser Volk an —, so ist unmöglich, dass einfach an die am 1. August 1914 abgebrochene scheinbar „ruhige Entwicklung der Dinge“ wieder angeschlossen wird. Wir können heute nicht an die Vorkriegszeit anknüpfen, weder an ihre Ausdrucksmittel noch an deren Handhabung, am wenigsten an ihre Gesinnung. . . . Das dritte Reich der Deutschen fordert von jedem ein Bekenntnis. Ganz allgemein und ungeheuer umfassend heisst es „Bekenntnis zum deutschen Volk“; das ist kein Bekenntnis, das man im Munde führt, sondern das man tun und leben muss. Im dritten Reich wird dieser Masstab auch für die Kirche und in der Kirchenmusik gelten: sie muss ein Bekenntnis haben. Das neunzehnte Jahrhundert, das bis zum 1. August 1914 geht, hat weder die Bindung an ein volkstümliches noch an ein kirchliches Bekenntnis gekannt. Das spürt man auch in der „Kirchenmusik“ dieser Zeit; sie enthält eigentlich nur das Bekenntnis zum eigenen Menschentum. Dies Bekenntnis ist unbrauchbar für den Aufbau des dritten Reiches . . . Jene Kreise, die im neunzehnten Jahrhundert echte Wurzeln des dritten Reichs und deutscher Zukunft sehen, haben den eigentlichen Sinn und den wirklichen Bewegungsursprung dieser ungeheuren Erschütterungen, aus denen das Neue wachsen wird, nicht erkannt.

Berthold Bührer: *Kirchenmusiker – wozu?*

. . . Vom moralischen Standpunkt gesehen, kann es unmöglich im Sinne unserer evangelischen Glaubensauffassung liegen, den um sein tägliches Brot und seine geistig-musikalische Vervollkommnung ringenden Kirchenmusiker in seinen idealistischen und religiösen Bestrebungen zu übergehen, hingegen festbesoldete und dem Daseinskampf enthobene Staatsbeamte seiner Kraft vorzuziehen.

Die Kirchenmusik (Berlin) Juli

Ulrich Luipold: *Die Bedeutung der Gregorianik für die evangelische Kirchenmusik der Gegenwart.*

. . . Wir brauchen heute eine Kirchenmusik, die schon in der rein äusserlichen Anlage rein liturgisch, d. h. für die Personen (Pfarrer, Organist, Gemeinde) geschaffen ist, die unbedingt zur Liturgie gehören — ohne dass noch weitere Hilfskräfte zugezogen werden müssten . . . Dass die gregorianischen Gesänge, die reformatorischen Kirchenlieder, die Motette des 16. und 17. Jahrhunderts, diesen „liturgischen“ Geist sehr deutlich aufweisen, dass hier Form und Inhalt durch den Dienst an der Gemeinde und am Wort bestimmt sind und tatsächlich der kirchliche Zweck und Sinn durchaus im Vordergrund steht, darüber bedarf es wohl nicht vieler Worte . . . Die einzigartige Bedeutung dieser „längst überholten“ (gregorianischen) Musik für unsere Gegenwart liegt in der Anspruchslosigkeit, mit der sie der Kirche als betender Gemeinde und als Verkündigerin des Evangeliums dient . . .

Dorothea Hofer-Dernburg: *„Neues von M. R.“* (Aus unbekannten Briefen Regers an Walter Fischer)

Le Menestrel (Paris) No. 27—31

Julien Tiersot: *Der Chorgesang und das Volk.*

Max d'Ollone: *Melodie und Harmonie*

Armand Machabey: *Das musikalische Theater in Frankreich.*

(Referat des florentiner Musikkongresses). Ueber das Publikum der Pariser Opern. „Man kann feststellen, dass die in der traditionellen Art von 1900 geschriebenen und aufgeführten Werke kaum etwas anderes als Gleichgültigkeit erwecken. Diejenigen, die fortgeschrittenste Methoden anwenden, rufen einige ernste Sympathien hervor, halten das Interesse des Neugierigen fest, und lösen demzufolge auch dazu feindliche Bewegungen und Proteste aus, jedoch weniger heftig, als man sie in den letzten Jahren in den Konzertsälen beobachten konnte . . . Andre Werke, die sich von jedem Extrem fernhalten, haben einige Gunst gefunden. Die Hörer der Opéra comique zeigt sich gern empfanglich für heitere Laune, die mit leichter Ironie oder mit einem Schuss Sentimentalität versetzt ist. Die Hörer der Grossen Oper bleiben den letzten Nachahmungen der wagnerschen Formel treu“. Ueber die Kritik. Man möchte wünschen, dass der modische Snobismus, der so viele Musiker, und eilige Schriftsteller, einer Neigung gemäss, zur Volksmusik hintreibt, keinen Unterschlupf mehr in den Opernkritiken mehr findet. Der

mittelmässige Wert der darin enthaltenen Urteile kann nur herabgemindert werden durch das Eindringen jener parteilichen Ansichten von zweifelhafter Herkunft, aber weiter Verbreitung in einem Publikum, das die Kritik zur höheren Musik erziehen, aber nicht an die Grenzen der Elementarkunst zurückwerfen soll. (Diese Meinung ist sehr bezeichnend für den absoluten l'art pour l'art-Standpunkt, den man in Frankreich noch immer einnimmt. Die Schriftleitung).

La Revue musicale (Paris) Juli/August

Robert Jardillier: *Das Volkslied in unteren Berry* (südwestl. Auvergne)

Andreas Liess: *Streifzüge durch das Werk von Paul Hindemith* (Kleine entwicklungsgeschichtliche Studie)

Henry Prunières: *Die Ballette von Monte Carlo und die Ballette 1933, Der Skarusflug von Markevitsch*

The Sackbut (London) Juni 33.

Oswell Blakeston: *Was hat ein Filmkritiker zu tun?*

Horace Shipp: *Schaljiapin erobert den Tonfilm.*

Juli 33

C. Henry Warren: *Eine Bedrohung der Musik.*

Niemals in der Geschichte unsres Landes (und auch anderer Länder) hat es eine Zeit gegeben, in der gute Musik für jedermann so leicht zugänglich war. Allein in England werden heute, Abend für Abend, Tausende gute Musik hören, die noch vor zehn Jahren keine Gelegenheit dazu hatten. Wenn sie der Musik bedurften, so mussten sie entweder selber solche machen oder sie waren auf gelegentliche Konzerte angewiesen. Schliesslich wird die Musik noch ihren Ruf rechtfertigen, dass sie die demokratischste unter allen Künsten sei.

Ich sage nicht, dass das ohne weiteres ein Vorteil ist . . . Wenn man eines Abends einen heimlichen Blick in alle Häuser Englands werfen könnte, würde man wohl einen heftigen Schreck kriegen. Man könnte Beethovens unsterbliche „Neunte" im Getöse zankender Stimmen untergehen hören — oder Elisabeth Schumann singt göttlich schön „Voi che sapete", und kein Mensch hört zu! Aber solche Dinge — und schlimmere — sind unvermeidlich, wenn eine an sich wertvolle Erfindung plötzlich in jedermanns Hände gerät. Alles braucht seine Zeit.

Von einem Leiter einer sehr bekannten Grammophonfirma hörte ich kürzlich, dass — während früher klassische Platten ein glattes Verlustgeschäft waren und nur dank der ungeheuren Verkäufe an populären, meist Tanzplatten gehalten werden konnten — heute unbedingt ein Nachlassen des Interesses für die populären Platten zu verzeichnen ist, dem ein allmählich wachsendes Interesse für die klassischen Platten zur Seite geht. Und ohne Zweifel ist an dieser Veränderung das Radio in hervorragendem Masse schuld. Man betrachte nur einmal die Anzahl der sinfonischen Werke, die allein während der letzten Saison bei uns gesendet worden sind. Was immer man über die Radioprogramme im ganzen sagen mag, es muss zugegeben werden, dass wir musikalisch auf unsere Kosten kommen. Jeder grosse Künstler, der unser Land besucht, ist auch im Rundfunk zu hören, und ausserdem werden fremde Künstler oft genug dazu eingeladen, zu uns herüberzukommen, einzig zu dem Zweck, im englischen Rundfunk aufzutreten. Auch darf nicht übersehen werden, dass es der Rundfunk gewesen ist, der ein Orchester ins Leben gerufen hat, das jetzt bereits den Vergleich mit den besten Orchestern der Welt aushält. All das musste auf Englands musikalische Kultur einen wohltätigen Einfluss ausüben. So ist das Radio in hohem Masse geeignet, unsere musikalische Erfahrung zu erweitern, vorausgesetzt, dass man selbst bereits ein musikalisches Fundament besitzt, auf das man bauen kann. Da liegt der Hase im Pfeffer.

Man hört heute viel reden vom sogenannten „Musikverständnis". Auch der Rundfunk ist diesem Schlagwort verfallen: kein Sinfoniekonzert wird vor dem Mikrophon erklingen, ohne dass zuvor einer auftritt, der uns sagt, wie wir uns die Musik anzuhören hätten. In Wahrheit aber kann das Musikverständnis nicht gelehrt werden. Wenn Sir Walford Davies von einem Bachpräludium sagt, es erinnere ihn an einen Schmetterling, den er sah, als er morgens durch den Park ging, so wird damit eine Kategorie meiner Intelligenz aufgerufen, die in Wirklichkeit nichts mit Musikverständnis zu tun hat. Solche Dinge helfen mir weder, die Musik zu begreifen, noch auch nur, mich an ihr zu freuen.

Ich behaupte, dass diese „Musik-Erklärer" die verstellbare Wiedergeburt der Musik in England nicht nur nicht fördern, sondern hindern.

David Ewen: *George Gershwin.*

Eine Studie über Gershwins Musik enthüllt das seltsame Paradox, dass er in seinen Liedern, nicht aber in seinen anspruchsvolleren Werken eine originale Note hat. In seinen Liedern eher als in seinen sinfonischen Arbeiten liegt Gershwins Bedeutung.

The Chesterian (London)

David Ewen: *Richard Straussens Abstieg.*

Richard Strauss stellt eines der unlösbarsten Paradoxe der Musikgeschichte dar. Andere Komponisten wachsen von der Unreife zur vollen Reife, aber im Falle Richard Strauss ist das Umgekehrte wahr geworden: von seiner Reife und der unbestreitbaren Grösse hat er sich bis zur künstlerischen Unfähigkeit entwickelt. Mit 25 war Strauss ein unverkennbares Genie, das eine authentische, originale und stets bedeutende Sprache redete: im Verlauf von 40 Jahren hat er sich aus einem Komponisten von wahrhafter Grösse in einen bedeutungslosen Komponisten verwandelt. Es ist interessant, dies Phänomen in einigen Einzelheiten zu studieren.

Besprechungen

Richard Stöhr

Formenlehre der Musik

8.—10. Tausend; unter Mitarbeit von Hans Gál und Alfred Orel.

Kistner & Siegel, Leipzig

Daß die vorliegende Auflage von den früheren nicht erheblich abweicht, ist bedauerlich, denn das Buch war schon bei seinem ersten Erscheinen 1911 nicht gerade modern, und nunmehr steht es erst recht nicht auf der Höhe der Situation. Es ist im großen ganzen außerhalb der neueren Wissenstradition geblieben und macht keinen Gebrauch von der Fülle prinzipieller Erkenntnisse, die in den letzten Jahrzehnten erarbeitet worden sind. Es verfolgt auch in keiner Weise die neuen Ziele und Wege, die sich für eine Formenlehre eröffnet haben. Wenn es in der Vorbemerkung auf Seite XI heißt, das Buch sei ein Lehrbuch der praktischen Kompositionslehre, so trifft das auf die Ausführung einfach nicht zu. Nicht das Komponieren ist der Gegenstand dieses Buches, sondern die Komposita, nicht das schaffende Wirken, sondern geschaffene Werkarten, nicht das Formen, sondern die Formen. Das Buch ist überhaupt nicht eigens auf ein Tun hin ausgerichtet, weder auf ein Schaffen noch Nachschaffen noch Formen-hören noch Formen-erkennen, weder ein Lehrbuch der Komposition noch der Reproduktion noch der Formanalyse. Sondern es orientiert über Bestehendes; und zwar sehr wenig über Form im allgemeinen, sondern vielmehr über die Mannigfaltigkeit der Formen, der Formgattungen (wobei vielfach auch nichtformale Seiten der Gattungen mitbehandelt werden). Man könnte dergleichen zur schärferen Abgrenzung als Formenkunde bezeichnen und die hauptsächliche Aufgabe dieser Wissensart als enzyklopädische Orientierung und Einführung bestimmen.

Als Formenkunde in diesem Sinn ist das Buch von Stöhr sehr gut zu verwenden, besonders wegen der großen Zahl prachtvoller Beispiele. Als formenkundlicher Beispielband steht es einzig da (wennschon die Auswahl etwas einseitig und bisweilen unökonomisch ist; warum hat man beispielsweise die Schlußfuge der c-Passacaglia von Bach zweimal abgedruckt, auf Seite 60 die ersten 22 Takte und auf Seite 159 vollständig im Rahmen des ganzen Werks).

Was das Buch von einer idealen Formenkunde unterscheidet, ist namentlich dies: es berücksichtigt wesentliche Seiten der musikalischen Form zu wenig und zu unsystematisch, z. B. Spannungsverlauf, Gliederung, Einheit, Gestaltphänomene. Seine Prinzipiengrundlage besteht mehr aus veralterter Schuldogmatik als aus systematischer Wissenschaft. Seine Typenbildung ist mehr von schulmäßiger Tradition bestimmt als von ursprünglicher Hinsicht auf die Sache und von den musikwissenschaftlichen Einzeluntersuchungen, die eine ideale Formenkunde unbedingt verarbeiten müßte. (In der Einführung heißt es, daß jede Analyse „naturgemäß" von dem „reinen, sozusagen schulmäßigen Formentyp" ausgehen müsse und — allzu zuversichtlich — daß sich „alle Varietäten mühelos von diesen typischen Erscheinungen ableiten" lassen).

Sodann beschränkt sich das Buch allzusehr auf die Musik von Bach bis Brahms und innerhalb dieser Epoche auf „klassizistische" Formenanlagen. Und schließlich: Es enthält fast gar keine Angaben über die Literatur, mit deren Hilfe sich der Anfänger weiterbilden könnte.

In etwas äußerlicher Verbindung ist der Formenkunde ein „entwicklungsgeschichtlicher Überblick" über „das Werden der musikalischen Formen" von Alfred Orel vorangestellt. Da dieser im Rahmen des Werks nicht als Forschungsarbeit oder als Handbuch für Wissenschafter gedacht sein konnte, so hätte sich der Autor thematisch auf den Leserkreis des Buchs einstellen müssen, also besonders auf Liebhaber und ausführende Musiker. Und seine Aufgabe wäre gewesen, die Formen der alten Musik möglichst klar, anschaulich und prägnant darzustellen und namentlich: Verständnis und Liebe für ihre Werte zu erwecken. W. W

Léon Vallas

Claude Debussy et son Temps

Librairie Félix Alcan, Paris

Zu den zahlreichen Schriften, die in den letzten Jahren über den einzigen überragenden Musiker erschienen sind, den Frankreich seit Bizet hervorgebracht hat, kommt nun dieser stattliche Band. Der Titel lässt vermuten, daß hier das Phänomen Debussy im vielfach gebrochenen Licht seiner Zeit dargestellt wird, die man leichtfertig als dekadent bezeichnete. Eine solche Behandlung könnte gerade bei einem Musiker verlockend sein, der zeitlebens unter dem starken Einfluß der andern Künste gestanden hat und von dem Paul Dukas sagen konnte: „Den stärksten Einfluß auf Debussy haben die Literaten ausgeübt, nicht die Musiker." Das Buch hält nicht, was der Titel verspricht. Das liegt an der Methode des Autors. Er bemüht sich nicht, die geistigen und künstlerischen Strömungen, die Debussy umgaben, die Atmosphäre in der er lebte, zu umreissen, sondern beschränkt sich darauf, alle zeitgenössischen Äußerungen über den Künstler zu sammeln und zu publizieren. Wo man Deutung des Werkes im analytischen oder stil-

geschichtlichen Sinn erwartet, liest man seitenlang Zeitungskritiken oder Interviews. Eine musikalische Deutung mag der Autor nicht angestrebt haben. Er bietet aber auch keine psychologische.

Die Arbeit kann dennoch auf das Interesse des Lesers, mindestens des mit der Biographie Debussys nicht so vertrauten außerfranzösischen Lesers rechnen. Er erfährt eine Menge von Einzelheiten, die das Bild von Debussy wesentlich vertiefen. In dieser Hinsicht ist besonders die Jugendgeschichte bedeutungsvoll, angefangen von der Reise des Siebzehnjährigen nach Wien, wo er „Tristan" unter Richter hört, und nach Moskau, wo ihn Borodine entzückt, bis zu dem römischen Aufenthalt des preisgekrönten Conservatoire-Schülers, den man damals schon „Prince des tenèbres" nannte. Später hat er diese römische Zeit als ein „Unteroffiziersleben bei Offiziersgehalt" bezeichnet. Es ist für Debussys Gesinnung – er schrieb sich übrigens seinen grand-seigneuralen Ambitionen gemäß: de Bussy – sehr bezeichnend, daß er dort eine tiefe Bewunderung für die klassische römische Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts faßte. Die spätere Wendung zum Klassizismus, die Vallas ausschließlich auf den Nationalismus der Kriegszeit schiebt, erscheint angesichts dieser Tatsache weit weniger überraschend. Debussy hatte als „Prix de Rome" alle Schikanen einer verständnislosen akademischen Lehrerschaft zu erdulden. Man begreift, daß er später immer wieder gegen die unkünstlerische Mechanik der „Concours du Conservatoire" zu Felde zog, wenn man weiß, daß sein „Printemps" mit der Begründung abgelehnt wurde: Fisdur sei keine Tonart für Orchester! In die Jahre nach der Rückkehr aus Rom fällt die entscheidende Auseinandersetzung mit Wagner, zu dem sich damals alle modernen Künstler Frankreichs begeistert bekannten (Revue wagnérienne!). 1888 ist er in Bayreuth ganz unter dem Zauber des Meisters. Empört wendet er sich von seinen Kollegen ab, die in den Pausen mit den Kellnerinnen kokettieren. Im nächsten Jahr steht er der Dramaturgie und Technik Wagners kritisch gegenüber. Um dieselbe Zeit macht er die Bekanntschaft mit Mussorgsky. Vallas teilt mit, daß die auf Wunsch von Debussys Erben unveröffentlicht gebliebene Oper „Rodrigue et Chimène" völlig im Stil Mussorgskys beginnt. Debussy hat übrigens seine Bewunderung für Wagner nie aufgegeben. 1893 spielt er mit dem berühmten Pugno bei einer Einführungsveranstaltung zu der ersten Pariser Ring-Aufführung.

Je näher man der großen schöpferischen Periode Debussys kommt, umso weniger ergiebig wird das Buch. Einzelheiten über die Entstehung der Werke fesseln am meisten. Etwa, daß der „Après-midi d'un faune" der Mittelsatz einer ursprünglich geplanten Sinfonie ist oder daß Debussy die Instrumentation des „Pelleas", dessen erste Fassung schon ins Jahr 1895 fällt, erst im allerletzten Augenblick fertigstellte. In die Zeit des „Pelleas" fällt auch der für den Künstler so bezeichnende Ausspruch: „Anstatt die Musik im Publikum zu verbreiten, schlage ich die Bildung einer Gesellschaft für musikalische Esoterik vor." Theaterpläne haben Debussy bis an sein von Krankheit und Schwermut überschattetes Lebensende begleitet. Einmal will er sogar einen „Tristan" schreiben und notiert schon eines der „363 Themen". Dann beschäftigen ihn Opern nach Stoffen von Poe, die der geschäftige Gatti-Casazza sofort für die Metropolitain gewinnt. Im „Diable dans le beffrol" sollte allein die Volksmenge singen. Aber alle Pläne zerinnen. Nur die Musik zu d'Annunzios „Sebastian" gewinnt Wirklichkeit. Nicht allgemein bekannt sein dürfte auch die Tatsache, daß Debussy als nächste Sonate nach der für Geige und Klavier eine für Oboe, Horn und Cembalo vorgesehen hatte und daß er dem Sonatenzyklus einen zweiten mit kleinen Konzerten für Klavier und Soloinstrumente folgen lassen wollte. Merkwürdige Vorausnahme der künftigen Entwicklung.

H. St.

Jacques Handschin
Igor Strawinsky
Hug & Co., Zürich

Seiner Schrift über Mussorgsky läßt Handschin, der bekannte Baseler Musikgelehrte, jetzt den „Versuch einer Einführung" in das Werk Strawinskys folgen. Zwei Momente machen diese, auf nur 36 Seiten zusammengedrängte Studie besonders lesenswert: erstens die Hinweise auf Strawinskys musikalische Herkunft, die Handschin, der etwa 10 Jahre lang Organist in Petersburg war, aus seiner genauen Kenntnis der russischen Tradition heraus geben konnte, und zweitens die Aufgliederung des bisherigen Strawinskyschen Lebenswerkes in drei Stilperioden, eine Gliederung, die das einander Widersprechende mancher Werke Strawinskys in einen folgerichtigen und übersichtlichen Zug zu bringen gestattet (zumal, da ein stilistischer Gegensatz zweier Kunstwerke etwas wesentlich anderes ist als ein logischer Widerspruch). Strawinsky – so lautet Handschins Glaubensbekenntnis – das ist unsere Zeit in der Musik! Schon im „Petruschka" ist die Tendenz zum Kinetischen offenkundig, schon hier ist das Klebrige der eigentlichen Chromatik überwunden, ist der träumerische Ich-Eros durch eine „muskelhafte Expression" an die Wand gedrückt. Von den „Pribautki" (1914) bis zur „Piano-rag-music" (1919) wird der Klangapparat reduziert, und der bitterböse Ernst des ersten Durchbruchs kann sich jetzt eine „Entspannung" mit grotesken, leichten, komischen, naiv-kindlichen und sogar vulgären Stoffen gönnen. Aber wie kommt es nun, daß ein führender Musiker im Jahre 1919 Gefallen daran finden konnte, Musik von Pergolesi für ein neues Werk zu benutzen und einige Jahre später im Klavierkonzert Gesten des alten Bach wieder aufleben zu lassen? Der letzte phantastische Romantiker, ein grandios verstiegener Individualist und extremster

Wagnerianer, – Arnold Schönberg hat konsequenterweise denn auch heftig gespottet: „Ja, wer tommerlt denn da? Das ist ja der kleine Modernsky! Hat sich ein' Bubizopf schneiden lassen; sieht ganz gut aus! Wie echt falsches Haar! Wie eine Perücke! Ganz (wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt), ganz der Papa Bach!". Nun, inzwischen hat auch Hindemith auf Bachfesten die Viola gespielt, inzwischen haben wir den Erfolg der zahllosen praktischen Neuausgaben von Musiken des frühen 18. Jahrhunderts erlebt, inzwischen ist es deutlich geworden, mit welcher Instinktsicherheit Strawinsky als einer der Ersten die Wahlverwandtschaft des modernen Musikwillens mit der vorklassischen Polyphonie aufgespürt hat, – wenn auch mit Gelassenheit zugegeben werden mag, daß unser heutiger, mechanistischer Bach genau so „nur" eine Gegenstandsschöpfung des strebenden Bewußtseins ist wie etwa der Musikdrama-Bach der Jahrhundertwende. Auch und gerade der „klassizistische" Strawinsky gestaltet also den Geist unserer Zeit in der Musik, – dies ist zugleich die Meinung Handschins, wenn er schreibt, Strawinsky habe den „Dämon" der Musik und die verdächtige Violine besiegt. Strawinskys letzte Werke lassen erwarten, daß dieser in funkensprühender Wechselwirkung mit der Kultur des Westens schaffende, von Haus aus aber melancholisch-brutale, schwerblütig-fanatische Russe auch in den kommenden Jahren richtungweisende und -erfüllende Taten tut, für die es sich bereit zu halten gilt, sofern nicht die Gegenwart vor sich selbst den Kopf mitsamt den Ohren in den Sand stecken will. Handschins Schrift jedenfalls ist darnach angetan, ein Offensein für Strawinskys Musik in der Tat zu fördern. W. St.

Daniel Muller

Leos Janácek. *Les Editions Rieder, Paris.*

Maîtres de la musique ancienne et moderne.

Die Reihe, in der das Buch von Daniel Muller erscheint, ist für das große Publikum bestimmt. Von dieser Voraussetzung hat eine Urteilsbildung auszugehen. Wir lesen einen locker gehaltenen Essai im Stil und von der Ergebnislosigkeit sattsam bekannter Konzertführer. Das Kernstück der Schrift ist eine mit liebevoller Anteilnahme durchgeführte Analyse der „Jenufa", die durchaus am Gegenständlichen (der Handlung, der Personenbeschreibung und ihrer musikalischen Illustration) hängen bleibt. Die übrigen Abschnitte, teils einer flüchtigen, anekdotischen Skizze äußerer Lebensumstände Janáceks, teils der beanstandeten flachen und zusammenhanglosen Werkbeschreibung gewidmet, zeichnen sich durch eine Fülle von haarsträubenden Binsenweisheiten und erschütternd dilettantischen Vergleichen aus. Z. B. wird Seite 71 der Klavierstil Mozarts, Beethovens, Chopins und Liszts in einem Atem verdonnert zugunsten der Eigentümlichkeit des Janácekschen Klavierstils. Oder Seite 21 formuliert Muller in einem einzigen Satz einige Allgemeinheiten über den Stil Janáceks (die genau so auf Debussy oder Moussorgsky anwendbar sind) und behauptet dann kühn, das sei die „ganze Neuheit", das „ganze Geheimnis" der Satztechnik von Janácek. Seite 23 wird erklärt, die Größe Janáceks liege darin, daß er ein „Musiker der Seele" sei usw. usw. Durch fleißiges und sinnloses Auszählen der Takte, fortwährendes Nennen der Tonarten, der Instrumentation in den Einzelstücken soll der Dilettantismus vertuscht werden. Das Publikum ist vor solchen Überfällen zu schützen. v. d. N.

Neuerscheinungen

Vokalmusik

Hugo Distler, Es ist das Heil uns kommen her; kleine Choralmotette. Lobe den Herren, den mächtigen König; Komm heiliger Geist, Herre Gott; drei kleine Choralmotetten.
— Der Jahreskreis. Dritte Lieferung, kirchliche Feiern. (Bärenreiter-Ausgabe 679) *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Hans Leo Haßler, Vater unser, herausgegeben von Ralf von Saalfeld. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Ottmar Gerster, Fünf einfache Lieder für eine mittlere Singstimme und Klavier. *Schott, Mainz*

Hermann Schroeder, Te deum für gem. Chor mit 2 Trompeten und 3 Posaunen oder a cappella oder mit Orgel, op. 16.
– Missa dorica ad 4–6 voces inaequales, op. 15 *Schott, Mainz*

Ettore Desderi, Missa dona pacem ad quatuor voces inaequales. *Schott, Mainz*

Wolfgang Fortner, Die Entschlafenen (Hölderlin) dreist. Männerchor a cappella.
– Glaubenslied (Zuckmayer), vierst. Männerchor. *Schott, Mainz*

Ottmar Gerster, An das Handwerk (Albert Korn), vierst. Männerchor a cappella. *Schott, Mainz*

Joseph Haas, Deutsches Lied für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Klavier oder Blasorchester. *Schott, Mainz*

Josquin des Près, Drei Evangelien-Motetten zu 4, 6 und 8 Stimmen, herausgegeben von Fr. Blume (Das Chorwerk, Heft 23). *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Hermann Simon, Klopstock-Triptychon (nach Gesängen aus dem Messias). *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Hermann Simon, Cruzifixus für 4stimmigen Chor, Sopran und Baritonsolo, Orgel und Kammerorch.
– Die Weihnachtsbotschaft für 4stimmigen Chor, Sopransolo, Streichorchester und Orgel. *Ries & Erler, Berlin*

Klaviermusik

Nikolai Lopatnikoff, Dialoge, fünf Stücke für Klavier, opus 18. *Schott, Mainz*

A. Gretchaninoff, Skizzenbuch, 12 leichte Stücke für Klavier, op. 131. *Schott, Mainz*

Domingo Santa Cruz, Imagenes infantiles f. Klavier. *Ediciones Aulos, Chile*

Franz Xaver Richter, Konzert e-moll für Cembalo und Streichorchester. Herausgegeben von Hilmar Höckner, Kadenzen von Hermann Heiss. *Vieweg, Berlin*

Jugend- und Schulmusik

Joseph Küffner, Leichte Gitarre-Duos, herausgegeben von Walter Götze. *Schott, Mainz*

Adolf Seifert, Singt und klingt, Lieder für eine Singstimme mit Flöte, Streichinstrumenten und Blockflöten, 2. Heft. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Spielstücke für Blockflöten, 8. Heft: Acht Kanons von Joh. Walter. 9. Heft, Aus dem baltischen Lautenbuch 1740. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Das Schedelsche Liederbuch, ausgewählte Sätze, übertragen und eingeleitet von Herb. Rosenberg. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Rudolf Schoch, Kleiner Lehrgang für das Blockflötenspiel. *Hug, Zürich*

Lagerlieder, Marschlieder. *Voggenreiter, Potsdam*

Das kleine wohltemperierte Klavier, ein Wegweiser für junge Hände, gute Köpfe und offene Ohren in das Gebiet der musikalischen Zusammenhänge von Melodie, Harmonie, Rhythmus und Form. 24 Musikstücke in allen Tonarten für Barbara Spengel erdacht und allen fleißigen Musikstudierenden gewidmet von Julius Spengel, op. 100, drei Hefte. *Vieweg, Berlin*

Musik für Streichinstrumente

Gretchaninoff, Drei Stücke für Violine und Klavier. 1. Romance, 2. Elena-Berceuse, 3. Feuille d'Album. *Schott, Mainz*

W. Fortner, Suite für Violoncello. *Schott, Mainz*

Orchester

Siegfr. Walter Müller, Heitere Musik für Orchester, op. 43. *Eulenburg, Leipzig*

Bücher

Fritz Lockemann, Zur Ästhetik des reproduktiven Kunstschaffens, Göttinger Dissertation.

Curt Sachs, Weltgeschichte des Tanzes. *Dietrich Reimer, Berlin*

Fred Hamel, Die Psalmkompositionen Johann Rosenmüllers (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen herausgegeben von Karl Nef). *Heitz, Straßburg*

Walther Krüger, Das Concerto grosso in Deutschland. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Hermann Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal. Sinfonie und Suite I (Orchestermusik I) von Gabrieli bis Schumann, bearb. u. ergänzt von Friedrich Noack.
– Sinfonie und Suite II (Orchestermusik II) von Berlioz bis zur Gegenwart bearbeitet und ergänzt von Hugo Botstieber.
– Das Instrumentalkonzert (Orchestermusik III) von Hans Engel. *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

American Composers on american Music, a symposium edited by Henry Cowell. *Stanford University Press*

Edwin Evans, Strawinsky, The Fire-Bird and Petruschka (in „The musical Pilgrim") *Oxford University Press*

Max von Schillings †

Es ist gerade ein Vierteljahr her, daß der 65. Geburtstag des vielseitigen Musikers Max von Schillings gefeiert worden ist. Dieser Geburtstag traf ihn, ebenso wie jetzt sein jäher Tod, auf der Höhe seiner künstlerischen Existenz. Nach seinem Abgang von der Linden-Oper hatte Schillings jahrelang ein musikalisches Wanderleben geführt, er hatte in Amerika und in Italien für die deutsche Oper geworben, war auch in seiner Heimat als Dirigent, Komponist, Organisator und kluger Redner immer wieder hervorgetreten – aber die Ruhe einer gefestigten Position, die Sicherheit eines verantwortlichen Amtes war ihm während dieser Jahre versagt gewesen. Das Jahr 1933 schien ihn in höchstem Maße dafür entschädigen zu wollen. Er wurde zum Präsidenten der Akademie gewählt, er wurde zum Leiter der Charlottenburger Oper berufen, man hörte und erbat seinen Rat und seine tätige Mitarbeit überall dort, wo das deutsche Musikleben sich eine neue Form zu geben im Begriff war.

Max von Schillings' Entwicklung

Die innere wie die äußere Entwicklungslinie des Künstlers Max von Schillings stand unter dem Zeichen Wagners. Geboren am 19. April 1868 im Rheinland, kam er nach Absolvierung des Gymnasiums schon als Zwanzigjähriger nach München; daß er sich zu Beginn der 90er Jahre nach München wandte, war für einen jugendlichen Anfänger der Musik damals allein schon ein Programm. Nahezu die gesamte Münchener Schule, deren bedeutendsten Vertretern Schillings auch persönlich nahe trat, hing ja den Wagnerschen Prinzipien und Idealen an, und so war es kein Zwischenspiel, sondern nur der logische Fortgang seiner Studien, wenn Schillings im Festspieljahr 1892 als Assistent in Bayreuth fungierte.

Das äußere Leben empfing seine Einschnitte weiter durch die Verleihung des Professorentitels im Jahre 1903, vor allem aber durch die 1908 erfolgte Berufung an die Stuttgarter Oper, wo er die Stufen der künstlerischen Reife und des wachsenden Ruhmes rasch emporstieg. Bis 1918 blieb Schillings den Stuttgartern treu, und noch heute kann man dort die Aera Schillings als eine der glanzvollsten Epochen des württembergischen Operntheaters rühmen hören.

1919 wurde Schillings Intendant der Preußischen Staatsoper. Dort hat er bis 1925 mit Takt, Geschmack und starker Initiative seines schwierigen Amtes gewaltet; wie es ihm gelang, in dieser künstlerisch wie wirtschaftlich gleichermaßen ungewissen Zeit seine Bühne nicht nur neu aufzubauen, sondern sie auch dem lebendigen Fortschritt der musikalischen Produktion zu erschließen, das ist allen Berliner Musikfreunden noch in lebendigster Erinnerung.

Wo man den Namen des Komponisten Schillings nennt, dort wird stets sogleich der Gedanke an seine Oper „Mona Lisa" auftauchen. Sie ist aus der Vielzahl seiner Partituren, die populärste geworden, und das läßt sich aus ihrer theatralischen Wirksamkeit, aus der Farbigkeit ihres italienischen Hintergrundes leicht erklären. Aber es wäre sehr unrecht, wollte man den schaffenden Musiker Schillings mit der Vorstellung dieser einen Oper abtun. Nicht nur hat er eine Reihe überaus nobler Instrumentalkomposition geschrieben, er hat auch die Gattung Oper noch um eine Dreizahl weiterer Werke bereichert. Nach „Ingwelde", deren Abkunft aus der Wagnersphäre nicht bloß stofflich evident war, erschien der „Pfeifertag", später noch der „Moloch". Der „Pfeifertag" wurde in einer erneuten Fassung vorige Saison in der Berliner Staatsoper gegeben. Auch dieses Werk, wie alle Werke Schillings, war ein beredtes Zeugnis jener Noblesse jener inneren Vornehmheit und äußeren Zurückhaltung, die auch den Menschen Schillings ausgezeichnet haben.

Auf den plötzlichen Tod, der den rüstigen und zu neuen Taten bereiten Meister Schillings mitten aus seinem Leben heraus riß, darf mit Recht das so oft mißbrauchte Atribut „tragisch" angewandt werden. Mit der Leitung der Berliner Städtischen Oper hatte Schillings eine ebenso anspruchsvolle wie lohnende Aufgabe übernommen. Die Vielzahl seiner übrigen Berufungen wird ihm bewiesen haben, wie sehr man mit ihm rechnete. Sie erstreckten sich weit über das rein Künstlerische hinaus ins Organisatorische und Repräsentative. Man weiß, daß Schillings seit Jahren eifrig den Gedanken der Musikerkammer verfocht, der jetzt Wirklichkeit zu werden scheint, und für die Rechte der deutschen Komponisten hat er als prominentes Mitglied der GDT unermüdlich gekämpft.

Bayreuth 1933

Karl Laux

1.

Bayreuth 1933 wurde dank des Weitblickes von Winifred Wagner, die jetzt das Erbe Richard Wagners zu hüten hat, ein theatralisches Ereignis. Eine Hochschule des Wagner-Stils sollte Bayreuth sein. Es ist eine universitas all der Künste, die im „Gesamtkunstwerk" sich auswirken sollen. Das Ereignishafte war, daß Winifred Wagner allen kleinlichen Bedenken zum Trotz darangeht, die Festspiele zu erneuern. Der Anfang wurde 1933 mit den „Meistersingern" und dem „Ring des Nibelungen" gemacht. Der Erfolg ist so groß, daß man leicht eine Weiterführung der Erneuerung für die nächsten Jahre prophezeien kann.

2.

Daß man sich immer wieder am „guten Alten", am Überkommenen, am Exemplarischen, am Traditionellen orientieren will, dafür war die Aufführung des „Parsifal" Zeuge. Man hat dabei die Szenerie des „Ur-Parsifal" (wenn man so sagen darf) benutzt, die Szenerie von 1882, die Szenerie, die von den Augen des Meisters gutgeheißen wurde. Nur die des zweiten Aktes war neuer; aber auch sie Tradition, wenn nicht aus erster, so doch aus zweiter Hand; der Schöpfer war Siegfried Wagner.

Auch die Spielleitung war ein Bayreuther „Familienstück". Daniela Thode, die Tochter Cosimas, wachte darüber. So entstand der für dieses Ausnahme-Werk so wichtige Ausnahmestil, dieser in einem ganz spezifischen Sinne „theatralische", d. h. theaterhaft unwirkliche, feierliche (und ein wenig gespreizte) Stil, der sich einstellen muß, wenn die Sphären des Religiösen und des Mimischen, die Bezirke von Theater und Kirche sich überschneiden.

Für die musikalische Leitung hatte man an Stelle Toscaninis Richard Strauß berufen. Auch damit war die Tradition gesichert. Strauß trat hinter Wagner zurück; und doch spürte man: die Begegnung zweier Genies. Der große Zug des musikalischen Nacherlebens, hier war er gegeben. Daß auch die gefürchteten Chöre musikalisch tadellos waren, dafür bürgte der Name Hugo Rüdels.

Für die Darstellung standen die Besten bereit! Heinrich Schlusnus, Ivar Andresen, Alexander Kipnis, Fritz Wolff, Frida Leider. Nur der Klingsor Gotthold Ditters störte durch sein dickes Pathos. Gut die Blumenmädchen.

3.

Neben dem alten das neue Bayreuth, neben dem Bayreuth der Tradition das Bayreuth des Fortschritts. Seine große Tat: die Erneuerung des „Rings". Längst geplant ist sie dieses Jahr Ereignis geworden.

Emil Preetorius (München) hatte die szenische Neugestaltung durchzuführen. Er ist, das hat sich in Bayreuth herausgestellt, ein vorzüglicher Kenner des Wagnerschen Werkes, der Wagnerschen Gedankengänge. Wie er seine Arbeit aufgefaßt haben will, hat er im „Bayreuther Festspielführer" dargelegt. Er will Naturalist sein, wo es das Werk verlangt, er will darüberhinaus Symbolist sein, wenn es gilt, Gedankliches in Augen-

fälliges umzusetzen. Er schafft also mit andern Worten farbige „Leitmotive“, die den Teil des Publikums aufklären, der mit der Wagnerschen Tonsprache noch auf dem Kriegsfuß lebt.

Blättern wir ein wenig im Bilderbuch des neuen Rings, so finden wir Lösungen von überraschender Suggestionskraft. Im „Rheingold“ der starke Gegensatz zwischen der freien Gegend mit der kühnen Bergnase, auf der die Götter nach Walhall ziehen, und dem zerklüfteten, verwinkelten Nibelheim, wo die Schwarzalben hausen. In der „Walküre“ das Hunding-Haus, das Haus eines reichen Mannes, aber doch eines Menschen. Göttlicher Gegensatz dazu das weite Felsengebirge des mittleren Aktes, die Einsamkeit des Brünnhildensteins. Im „Siegfried“ der „tiefe Wald“, das Meisterstück: beherrscht von einer riesigen Linde, von der man nicht viel mehr sieht als den Stamm und das wie Lindwürmer über den Boden hinkriechende Wurzelwerk, zuerst geheimnisvoll-düsterer Schauplatz für das Gespräch zwischen Wanderer und Alberich, dann, wenn die Sonne zitternde bunte Farbkringel auf den Boden malt, ein Wald, in dem das zarteste Vöglein nisten kann. In der „Götterdämmerung“ die gewaltige Architektonik der Gibichungenhalle, gemildert durch einen pastellzarten Hintergrund: so sitzt Gunther wahrlich herrlich am Rhein“. Sehr geschickt die vielfachen Anforderungen des „Uferraums“ gelöst. Grandios das Schlußbild.

Da sind wir bei den Helfern. Bei dem berühmten Friedrich Kranich, dem technischen Leiter, bei Paul Eberhardt, der auf der modernen Bayreuther Beleuchtungsanlage spielt wie auf einem Instrumentalkörper. Und sind doch wieder bei Preetorius, denn die Partitur der Farben hat er geschrieben. Auch da Naturalist, wenn er die vielfältigen Stimmungen um Fels und Baum schafft, auch da Symbolist, wenn er in den Gewändern geheimnisvolle Beziehungen zwischen den Handlungsträgern schafft, wenn er Wagnersche Akkorde (und welch ein Maler ist Wagner im Ring) in reale Farben umsetzt, wenn er mit Hilfe von Farben nicht nur das Bühnenbild, sondern auch die Vorgänge plastisch macht. Der Höhepunkt: das Schlußbild der „Götterdämmerung“, die zusammenkrachende Gibichungenhalle, der alles überflutende Rhein und die in Flammen aufgehende Götterburg. Selbst der „Feuerzauber“ fand eine einigermaßen das Auge, das musikalische Empfinden und — den gesunden Menschenverstand befriedigende Lösung.

So viel über Preetorius, weil seine Arbeit am weitesten vorne an der Front steht. Der Spielleiter Heinz Tietjen mußte gleich Gründliches, aber nicht so sehr Neues schaffen. Am stärksten in der Wirkung die großen Szenen, die Ausfüllung des gebotenen Raums mit Massen. Im „Rheingold“ das Gewürm der Nibelungen, unter den Peitschenhieben Alberichs auseinanderstiebend. In der „Walküre“, eine der bedeutendsten Regieleistungen, das aufgeregte angstvolle Flattern der Walküren. In der „Götterdämmerung“ der Empfang Brünnhildens, die Vorbereitungen der Hochzeit. Im „Kammerspiel“ der Einzelpersonen (woran es merkwürdigerweise in diesem Riesenwerk gar nicht mangelt) neben wenigen mißglückten viele vorbildliche Einzelzüge. Ich muß mich auf Stichproben beschränken. Das Gespräch Hunding, Siegmund, Sieglinde. Das Gespräch Hagen, Gunther, Gutrune. Die Todverkündung. (Überhaupt die Ausnutzung der Felsen.)

Aber liegt das nicht auch an den Schauspielern? Ja, Tietjen hat singende Schauspieler zur Hand, wie man sie sonst nicht findet und er hat darstellende Sänger. Sänger und Deklamierer – beides verlangt ja Wagner. Bayreuth 1933 bietet Beispiele. Das

beste: Franz Völker als Siegmund. Darsteller, Sänger großen Stils. Bockelmann, der den Wotan mit sich steigernder Kraft singt, ist ebenso vorbildlich wie es die liebliche Sieglinde Maria Müllers ist. Und welch ein Hagen ist Emanuel Liszt. Es ist nicht nur die Seltenheit der „schwarzen Bässe", es ist die ganz persönliche Färbung von Stimme und Spiel dieses Sängers, die ihn zur Einmaligkeit macht. Ausgezeichnet auch Fritz Wolff als Loge.

Schwer fällt es bei Frida Leider, der Brünnhilde, nicht ganz bedingungslos Ja sagen zu können, denn es ist eine wundervolle Leistung. Aber das Manko der Höhe läßt sich nicht verschweigen. Es läßt sich nicht verschweigen, daß der als Alberich wahrhaft dämonische Robert Burg stimmlich abgewirtschaftet hat. Daß auch Sigrid Onégin (Fricka) gesanglich nicht immer einwandfrei ist. Daß Max Lorenz zwar ein besserer Siegfried als ein Walther Stolzing, aber noch kein idealer Heldentenor ist. Aber wo sind die idealen Wagnersänger gerade für diese Fächer? Sehr gut, besonders im „Siegfried", der Mime Erich Zimmermanns. Eine unwahrscheinlich schöne Stimme hatte die Ungarin Enid Szantho für die Erda. Schöne Stimmen bei den Rheintöchtern, den Nornen, den Walküren, vor allem, wie auch die Chöre der „Götterdämmerung", von Hugo Rüdel glänzend abgestimmt.

4.

Auch die neuen „Meistersinger von Nürnberg" bewiesen, daß Winifred Wagner mit der Berufung von Preetorius und Tietjen eine glückliche Hand hatte. Die Bilder von Preetorius: das erste noch etwas konventionell, voll Stimmungen dann die Gassen Nürnbergs (ausgezeichnet die Lösung, im Torbogen von Pogners Haus eine Bank anzubringen, ausgezeichnet nämlich für die Gruppierung des Spiels), besonders geglückt die Schusterstube mit der Intimität alter Stiche, die über dem Licht und der Weite der Dichterstube nicht vergessen ließ, daß hier ein Schuster seine Werkstatt hat. Echte Freilichtstimmung über der Festwiese. Auch da arbeitet Preetorius wirkungsvoll mit dem Kostüm. Er kleidet die Darsteller gruppenweise in bestimmte Farben ein.

Hier brauchte der Regisseur nur einzusetzen. Heinz Tietjen entfaltete mit den farbigen Gruppen ein ungemein lebendiges Spiel, er bewegte die rund 750 Menschen in einem bunten Durcheinander – und doch sinnvoll gegliedert –, er reihte Bewegung an Bewegung, schichtete Bewegungen übereinander, wozu ihm die Größe der Bühne die Möglichkeit gab. Es stand ihm eine Tiefe von 45 Metern zur Verfügung. Sehr lebendig auch der erste Akt. Die Aufregung, die Walther Stolzing mit seinem „neuen" Lied, seiner „neuen" Musik in die Reihen der Meister wirft, ist ungeheuer.

Von den Sängern hat Bayreuther Format vor allem Rudolf Bockelmann und dieses Übergewicht entspricht ganz dem Sinn der Rolle. Bockelmann ist ein junger, gänzlich unpathetischer Hans Sachs, stimmlich gegen Schluß zu weit ausholend; man kann sich das nicht großartiger, nicht menschlicher denken. Neben ihm Maria Müller als bezaubernde Eva, Max Lorenz als Stolzing. Ein famoser David ist Erich Zimmermann. Das Ensemble der Meistersinger wird von dem edlen Pogner von Alexander Kipnis angeführt. Robert Burg übertreibt wie alle Kothners, also muß es wohl so sein. Eugen Fuchs gibt dem Beckmesser ein paar interessante Züge, ohne stimmlich der Rolle gewachsen zu sein.

Die Musik. Zunächst einmal: welch ein Orchester! Es ist in allen Teilen unvergleichlich. Wo hört man sonst eine solche Fülle des Klanges, bei den Streichern, bei den Bläsern, wo sonst noch so edle Hörner, Trompeten, Oboen, so rauschende Harfen, so noble Geigen. Und auch die andern Instrumente stehen nicht zurück. Daß das Riesen-Orchester von über hundert Mann nie den Gesang erdrückt, das ist eine der sinnfälligsten Vorzüge der Bayreuther Wiedergabe. Wie weit daran der Dirigent Verdienst hat, wie weit das „verdeckte Orchester", ist schwer zu entscheiden. Aber daß Karl Elmendorff, der bewährte „Ring"-Dirigent, der in diesem Jahr auch die „Meistersinger" übernehmen mußte, gerade das theatermäßige, theatergemäße Detail völlig beherrscht, das zeigte sich mehr als einmal. Er kennt die Akustik des Hauses. Er weiß, wo er voll registrieren darf. Er kennt auch die Verpflichtung, die eine Berufung in dieses Haus mit sich bringt. Und so leistet er ganze Arbeit. Man kann sich gewiß das musikalische Bild in genialeren Strichen denken, sauberer, abgetönter, genauer nicht. Und in einzelnen Partien gab Elmendorff mehr als dies. Die „Walküre", die „Götterdämmerung" hatten Größe.

Bei solchen Zugeständnissen bedeutet es keine Verkleinerung der Dienste und Verdienste Elmendorffs, wenn man Bayreuth zuruft: Wo ist Furtwängler? Rekapitulieren wir noch einmal. Preetorius hat bewiesen, daß er die Aufgaben lösen kann, die man ihm stellte. Er hat aus der Ver-Sinnlichung der Wagnerschen Szene eine Ver-Geistigung gemacht. Überall war im Bild die Idee wirksam, überall wurde sie im Bild sichtbar. Besonders wichtig ist das im „Ring", wo mehr als in den „Meistersingern" das Ideeliche im Hintergrund steht – und dennoch wichtig ist. Wo das Ideeliche zum Mythischen geworden ist. (Weshalb denn auch der „Ring" viel weniger Oper und viel weniger volkstümlich ist.) Jenes Mythische zugleich zu verzaubern und zu entzaubern, es wirksam und sichtbar sein zu lassen, ihm Realität zu geben es zugleich in die Irrealität zu steigern, naturhaft und symbolhaft in einem zu wirken, das ist die große Kunst dieses Bühnengestalters, der mit seiner Wagner-Inszenierung Schule machen wird.

Ihm an die Seite zu stellen den großen Dirigenten, Wilhelm Furtwängler, das sollte das Bestreben Bayreuths sein. Furtwängler, Preetorius und Tietjen am Erneuerungswerk, an der Erneuerung der Frühwerke, und schließlich auch an der Erneuerung des „Parsifal" – das sollte ein Ziel sein, die Parole für die nächsten Jahre Bayreuth, für das Bayreuth, das sich erneut in den Mittelpunkt des Reiches, des politischen und des künstlerischen, gestellt hat.

5.

Die Reichsregierung, an ihrer Spitze Adolf Hitler, nahm an den Festspielen teil. Von Staatswegen wird auch Minderbemittelten der Zugang freigemacht. Die Jugend wird herangeholt. Eine Jugend, deren Augen zweifellos mehr für die Distanzen eines sportlichen Wettkampfes geübt sind als für die Qualitäten einer Bühnenszene. Sie soll auch gar nicht so sehr zur Kunst bekehrt werden als vielmehr durch die Kunst Wagners hindurchgehen zur Volks-Idee, die dahintersteht.

Aus dem Kanon der Kunst wird ein Kanon des Deutschtums.

In diesem Sinne konnte es von allen Musikdramen Wagners kein geeigneteres Werk geben, die Festspiele zu eröffnen, als die „Meistersinger". Das Verhältnis von

Politik und Kunst, das darin zum Ausdruck kommt, ist bezeichnend und hochaktuell für die Stellung der Kunst im neuen Staate Deutschland.

Es hat in ihm, nachdem der politische Aufbau in seinen Grundzügen beendet ist, eine Besinnung auf die Dinge der Kunst eingesetzt, mehr als das, ein Kampf um sie, der besonders lebendig in der bildenden Kunst ausgetragen wird. Die Jugend wendet sich gegen die Kultur-Reaktion, die man ihr aufzwingen will, führende Männer wie Prof. Schardt geben ihr recht. In der Musik ist es stiller. Man denkt an jenen Vorfall, der Mussolini als Protektor des Fortschritts auch in der Musik erscheinen läßt – daß er den malerischen Futurismus von Anfang an als „seine" Richtung ansah, ist bekannter. Und nun wird erzählt, er habe sich in einem Streit der Musikkritiker für Strawinsky und die neue Musik entschieden.

So weit ist es in Deutschland noch nicht. Aber Adolf Hitler wohnte den Vorstellungen in Bayreuth bei und bringt damit sein großes Interesse an der Musik, an der Kunst zum Ausdruck. Ein Bekenntnis des Staates zur Kunst – das ist schon allein genug Ertrag der Festspiele 1933.

Wenn Hans Sachs in seiner großen Schluß-Ansprache, dem geistigen Höhepunkt des Werkes, singt: „Was deutsch und echt, wüßt keiner mehr, / Blieb's nicht in deutscher Meister Ehr," und: „Zerfiel in Dunst / Das heilge römische Reich, / Uns bliebe gleich / Die heilge deutsche Kunst", dann ist damit ein Primat der Kunst vor der Politik ausgedrückt, der den Ewigkeitswert der Kunst in schönster Weise zum Ausdruck bringt.

Es ist die Kunst der Jugend, die Kunst des Fortschritts, für die sich der weise, verstehende, trotz Bart junge Hans Sachs einsetzt. Die Kunst Walther Stolzings, der sich gegen die Bösartigkeit Beckmessers und gegen die Beschränktheit der anderen Meister zu wehren hat.

Und es ist der Wille Hans Sachsens, daß das Volk teilnimmt an der Kunst, das Volk, das ihm schließlich zujubelt auf der Festwiese, ihm, dem Kunstrichter, dem Sachwalter des Fortschritts, der den andern „bang machte", ihm aber, dem Weisen, „gar wohl gefiel".

Unsichtbare Oper

Ludwig Lade

Im Folgenden soll von einem neuen Werk die Rede sein: von einem Columbus, Werk für Soli, Chor, Orchester und Sprecher, Text und Musik von Werner Egk.

Aufgeführt worden ist dieser Columbus – durch den Bayerischen Rundfunk – als Funkoper, womit übrigens noch keineswegs gesagt sein soll, daß es überhaupt so etwas wie eine Funkoper gibt. Die Oper ist eine dramatische Mischform, zusammengesetzt aus einer Reihe sehr verschiedener Elemente und vor allem ist sie ein sozial bestimmtes Wesen, hervorgewachsen aus einer bestimmten gesellschaftlichen Lage und abhängig bis in alle Ewigkeit von einer Anzahl ganz außerhalb der künstlerischen Formung liegender Faktoren. Sie ist Schaustück und Musik, Kulisse, Tanz, Erotik, Repräsentation und Innerlichkeit und sonst noch einiges mehr – was alles insgesamt das ergibt, was (nach einer sehr ungenauen Vorstellung) im allgemeinen Sprachgebrauch summarisch Theater heißt. Was man darunter auch verstehen will – auf jeden Fall

ist sie ein Produkt aller unserer Sinne. Es gibt theatralische Wirkungen, die zustandekommen, ohne daß unser Augensinn dabei beteiligt ist. Es mag also immerhin so etwas wie unsichtbares Theater geben – was man dieser Art, als Hörspiel, im Lauf der Jahre im Funk zu hören bekommen hat, war freilich kaum etwas anderes als dramatisierte Historie, dialogisierte Reportage oder dramatisierte Biographie. Aber unsichtbare Oper – das gibt es nicht und wenn der Funk etwas in dieser Richtung unternimmt, so kann, unter so ganz veränderten Voraussetzungen, immer nur etwas opern-ähnliches dabei herauskommen; etwas, was mit einiger Wahrscheinlichkeit auf der Linie zwischen Oper und Oratorium liegt. Man sollte der Sache also einen anderen Namen geben – oder man sollte wenigstens, wenn man schon von Funkoper reden will, dabei nicht zuerst an Oper denken.

In der Tat handelt es sich auch bei dem Egkschen Columbus nicht um Oper, sondern eher um eine chronikartige Aufreihung musikalischer Hörbilder mit einer Anzahl in die musikalische Textfolge eingesprengter dialogisch-antithetischer und den Handlungsablauf aufklärender Sprech-Szenen – wobei das Gewicht nicht auf die Person und die Biographie des Columbus, sondern mit unverkennbarer Absicht mehr auf das zeitgeschichtlich und zeitkritisch Bedeutsame an dem Faktum der Entdeckung Amerikas gelegt ist. Der Text ist ungeheuer gradlinig in der Formulierung. Stellen wie diese:

> Chor (A): Ist einer bereit, die Grenzen zu überschreiten, so steht alles gegen ihn auf, denn der Mensch fürchtet das Unbekannte.
> (B): Wer im Dunkeln sicher geht, findet den Weg. Wer den Weg findet, erreicht das Ziel.

sind nicht nur ausgezeichnet gefaßt – sie sind, in ihrer schlagwortartigen Prägnanz und ihrer plakathaften Eindeutigkeit überdies funkisch äußerst wirksam.

Mit der Musik zusammen ergibt diese chronikartige Aufreihung als Ganzes, wie vorauszusehen, eine bewußt zwischen Oper, Oratorium und Hörspiel liegende Gestaltungsform. Opernhaft ist die Pathetik des Schlußmonologs, die Hochspannung des Gefühls, das Hereingeistern der Stimme der Isabella, opernhaft ist die Buntheit der Abfahrt mit dem Tedeum, die Schenken-Szene im dritten Akt – jeder denkt hier an Carmen –, die Herübernahme gewisser Fernchorwirkungen aus der Oper auf den Funk als funkisch wirksame Klangkulisse. Oratorienhaft dagegen ist die Verwendung des Chors als ausgesprochen statisches Element am Eingang und am Schluß des ganzen Werkes, das Fehlen einer eigentlichen Final-Wirkung im Sinn der Oper, die vorwiegend monologisierende Führung der Singstimmen und lehrstückhaft schließlich ist (soweit Oratorium und Lehrstück nicht Dinge sind, die sich von vornherein decken), von der nicht sehr deutlich hervortretenden und wie angehängt wirkenden Schluß-Sentenz abgesehen, die Einfachheit gewisser musikalischer Wendungen und das vorwiegend Deklamatorische im Tonfall der Melodie.

Der Verzicht auf das Optische bedingt im Funk aber keineswegs nur eine besondere Form – er bedingt vor allem im Musikalischen eine eigene Klanglichkeit. Von dieser Seite her ist nun der Eindruck des Egkschen Columbus für den Hörer aufs äußerste überraschend und auf jeden Fall ist sie dem, der sie nicht kennt, in ihrer Eigenklanglichkeit und eigenen Klangfarbigkeit nicht ganz leicht zu beschreiben. Am ehesten denkt man vielleicht an den Lapidarstil des Strawinskischen Oedipus, mit dem der Columbus im Musikalisch-Technischen zumindesten in der Häufigkeit übereinstimmt, mit der er von Ostinato-Wirkungen Gebrauch macht – im übrigen steht aber gerade

der Oedipus als Reifewerk, als Versuch auf eine endgültige Stilklärung hin, personengeschichtlich und geistesgeschichtlich an einem ganz anderen Ort. Am allerwenigsten aber darf man, wenn man der Vorstellung des Lesers zu Hilfe kommen will, vergleichsweise von Hindemith reden. Hindemith ist und bleibt, trotz des Cardillac, absoluter Musiker und wenn sich bei dem Egkschen Columbus irgendetwas mit unbedingter Sicherheit herausgestellt hat, so ist es die außerordentliche und eindeutig auf die Oper hinweisende Begabung des Musikers Egk – und seine Unfähigkeit, etwas zu schreiben, was auch nur von Ferne sich wie absolute Musik ausnimmt. Nein, nein — man muß, wenn man sich schon um Vergleiche bemüht, im Umkreis der Oper bleiben und da ist es zunächst die beinahe Verdiisch männliche Art der Kantilenenführung, die übrigens in rigoroser Vereinfachung den melodischen Duktus der „Vier italienischen Gesänge“ widerspiegelt. Es ist weiterhin das Aggressive im Tonfall der Chordeklamation neben dem sakral düsteren Ernst des Duetts aus dem ersten Akt und des schon mehrfach zitierten Traummonologs, bei dem man (wenn man mag) sich an eine gewiß sehr entfernte szenische Parallele aus dem Mussorgskischen Boris und, hervorgerufen durch die Ähnlichkeit gewisser Orgelmixtur-Wirkungen, klanglich sogar an den Pfitznerschen Palestrina erinnert fühlen kann; es ist schließlich die verblüffende und übrigens ganz unstraußische Farbigkeit des Orchesters, kurzum: die Mischung von Pathos und Sachlichkeit, von romantischer Innerlichkeit und pomphafter Theatralik, die dem Werk und seiner Musik die besondere und persönliche Prägung gibt.

So ungefähr stellt sich die Sache beim Hören dar. Geht man aber dann als Musiker an die Partitur heran, so gibt es nocheinmal eine Überraschung. Es gibt Partituren, die beim Lesen nach nicht viel aussehen und die erst beim Klingen das hergeben, was in ihnen steckt. In diesem Fall befindet man sich mit der Egkschen Columbus-Partitur. Sie ist das genaue Gegenteil von dem, was Augenmusik ist. An einer Stelle wie der:

Ferdinand *(Tenor)*
O Kreuz
Ob
pp sf Tr. gest.
Fl.

ist nicht viel besonderes. Eine leichte Klangschärfung – gewiss! Das Besondere liegt ausschließlich in ihrer Klangfarbigkeit, in der Instrumentierung. Ein anderes Beispiel

Ob. Fl.
ppp Fl. Ob.
3 Tr. pp
Viol. I, II Fl.
pp Br.
B. Cl.
Columbus
Sünden ge - beich-tet um nicht mit schuldi-gem Ge-wissen ei - ne sol - che Rei - se zu tun
pp mf
Fag. C. Fag.
mf
Pos. Solo
Vcl. Kb. 8va bassa

mag zunächst einmal die Flächigkeit des Egkschen Musizierens illustrieren; im weiteren wird man wiederum nach der klanglichen Seite hin die Koppelung von Oboen- und Trompetenklang bemerken, die nahezu generell ebenso für das ganze Werk gilt, wie das Fehlen eigentlicher Füllstimmen, die Tiefer-Notierung der Oboe (also unter der Clarinette), die Ausnützung der tiefen Baßregister und die Weiträumigkeit der Oktavierungen über mindestens zwei Oktaven. Was dem Musiker aber am meisten auffallen wird, das ist die außerordentliche Differenziertheit der Klangvorschriften, die den Leser zunächst verwirrende Fülle dynamischer Vorzeichnungen, von denen die Differenziertheit sich in Mahlerschen Partituren, die Fülle der Vorzeichnungen sich aber höchstens nocheinmal bei Reger in ähnlicher Weise belegen ließe. Man kommt damit immer wieder auf das Klangliche, neben dem Melodik, Rhythmik und Harmonik nur die sekundäre Rolle spielen, als auf das eigentlich Bewegende der Egkschen Musik. Und schließlich stößt man, sobald es sich um die partiturmäßige Realisierung besonderer Klangvorstellungen handelt, auf eine stupende Handwerklichkeit – beinahe auf so etwas wie eine Handwerksgesinnung, die in einer ganz seltenen Übereinstimmung von Materialgerechtigkeit und Inspiration als ein Kennzeichen der ganzen Partitur gelten kann.

Ein paar Worte noch zur Aufführung am Bayerischen Rundfunk, der man was die augenblickliche Lage der Rundfunkmusik anlangt, gern eine gewisse programmatische Bedeutung zumessen möchte; sie war, unter der Leitung des Komponisten, mit Rehkemper als dämonisch akzentuierenden Columbus, mit der engelhaft schön singenden Isabella Rita Weises und dem Ferdinand Max Meilis ausgezeichnet.

Notizen

Werke und Aufführungen

„Kaukasische Komödie“, Oper von Otto *Wartisch*, deren Uraufführung im März im Nürnberger Opernhaus stattfand, wurde von den Landestheatern *Braunschweig* und *Coburg* erworben. Otto Wartisch ist zum Intendanten der Vereinigten Landestheater *Gotha* und *Sondershausen* ab Herbst 1933 ernannt.

Julius *Weismanns* Oper *„Schwanenweiß“* (nach Strindberg) kommt demnächst an den Bühnen in Augsburg, Freiberg i. Br. und Kaiserlautern zur Aufführung.

Die Oper *„Madame Liselotte“* (Liselotte von Kurpfalz), Text von Franz Clemens und Paul Ginthum, Musik von Ottmar *Gerster*, gelangt am 21. Oktober an den Städtischen Bühnen in Essen zur Uraufführung. Die Inszenieruug hat Intendant Noller, die musikalische Leitung der neue städtische Musikdirektor Johannes Schüler.

Das *Kölner Opernhaus* eröffnet die Spielzeit mit einer Neuinszenierung von Webers „Oberon“ unter der Leitung des Generalmusikdirektors Fritz Zaun. Daran wird sich die Erstaufführung der Oper „Die Lieder des Euripides“ von Botho Sigwart (Fürst Eulenburg, gefallen 1915) anschließen. Ferner stehen auf dem Spielplan „Das Herz“ von Hans *Pfitzner*, „Herzog Wildfang“ oder „Das Sternengebot“ von Siegfried *Wagner* und *Verdis* „Sizilianische Vesper“.

Das neue Orchesterwerk von Sigfrid Walther *Müller*, „Heitere Musik“ kam beim Pyrmonter Musikfest „Das junge Deutschland in der Musik“ durch das Dresdner Philharmonische Orchester unter Leitung von Generalmusikdirektor *Stöver* zur Aufführung.

Hindemiths Oratorium *„Das Unaufhörliche“* wird vom Musikverein in Bielefeld unter Leitung von Prof. *H. Kaminsky* im November zur Aufführung gelangen.

Am 17. September findet im Bayrischen Rundfunk eine Aufführung von Monteverdis *„Orfeo“* in der Bearbeitung von Carl *Orff* unter seiner Leitung statt. Im November bringt der Münchner Domchor unter Leitung von Professor *Berberich* Orff's *„Catulli carmina II“* zur Aufführung.

Joseph *Haas* hat ein größeres Chorwerk *„Das deutsche Gloria“*, Text von W. *Dauffenbach*, für achtstimmigen gemischten Doppelchor vollendet.

Wie bis jetzt feststeht, finden Aufführungen des Oratoriums *„Der große Kalender“* von Hermann *Reutter* in der kommenden Spielzeit in 12 Städten statt, darunter Leipzig (Gewandhaus), Bochum, Aachen, Bottrop, Stuttgart, Karlsruhe.

Ein Oratorium *„Sankt Dominikus"* hat die Komponistin Lotte Backes verfaßt und komponiert, das mit deutschem und lateinischem Text erscheint und durch den Dominikanerorden zur Aufführung gelangt.

Heinrich *Lemacher* schrieb eine Weihe-Kantate für gemischten (Schul-) Chor und Kammer- (Schul-) Orchester. Das Werk kommt im Herbst in Aachen zur Aufführung.

Karl Hermann *Pillneys* Neuinstrumentierung von *Regers* „Gesang der Verklärten" kam auf dem Regerfest in Kassel unter Robert *Laugs* erstmalig zur Aufführung.

Paul *Graener* veröffentlicht demnächst ein großes Chorwerk, betitelt *„Marien-Kantate"* Dichtungen aus verschiedenen Jahrhunderten, für 4 Solostimmen, Gemischten Chor und Orchester.

Der Mitteldeutsche Rundfunk Leipzig wird am 9. September die Operette „Die neue Galathee" von Suppé in neuer Textgestaltung von Edwin Denby zur Sendung bringen. Die Sendung wird auch vom Süddeutschen Rundfunk Stuttgart übernommen.

Die *Juryfreien München* veranstalten im Herbst einen Abend, Kinderspiele! Von dem Münchner Komponisten Karl Amadeus *Hartmann* wird ein Lehrspiel für Kinder (Text von Max See) uraufgeführt. Hindemiths „Wir bauen eine Stadt" und Werner Egks „Fuchs und Rabe" werden wiederholt.

Paul *Graeners* neuestes Orchesterwerk *„Sinfonia breve"* wurde in letzter Zeit von den Sendern: Berlin, Köln und Wien aufgeführt, und wurde für die kommende Spielzeit u. a. festgesetzt in: Bamberg, Berlin (Furtwängler), Darmstadt, Flensburg, Lübeck, Waldenburg, Rio de Janeiro.

Im Rahmen der diesjährigen Sinfoniekonzerte mit der *Dresdner Philharmonie* ist ein Abend Arnold *Ebel* gewidmet. Es werden verschiedene Orchester- und Liedkompositionen aufgeführt, darunter als Uraufführung eine Ballettszene für Orchester.

Die *Funkstunde Berlin* hat den jungen italienischen Dirigenten Oreste *Piccardi* eingeladen, im Oktober ein Konzert mit Werken italienischer Komponisten zu dirigieren.

Herbert *Trantow* hat im Auftrage des Deutschlandsenders zu einer Sendung „Deutsche Balladen" eine verbindende Musik – Thema mit Variationen für kleines Orchester – geschrieben, die am 11. August in der Stunde der Nation als Uraufführung über alle deutschen Sender ging.

Von Erich *Rhode, Nürnberg,* brachte der Bayerische Rundfunk kürzlich 2 Uraufführungen: „Kammermusik für Bläser und Klavier" (Würzburger Bläser-Vereinigung) und Trio für Flöte, Oboe und Fagott" (Bläser des Rundfunkorchesters).

Im Münchner Tonkünstler-Verein wurde ein Klaviertrio von Rhode erstaufgeführt.

Katharina *Bosch-Möckel* spielte im Stuttgarter Rundfunk das neue Violinkonzert von Hermann *Reutter* als Uraufführung.

Die *Neue Bach-Gesellschaft* veranstaltet in Köln das diesjährige 20. Deutsche Bach-Fest vom 7. bis 10. Okt unter Leitung von Hermann *Abendroth* u. Heinrich *Boell.*

Der Dortmunder Männergesangverein (Dr. Hans Paulig) brachte auf dem Westfälischen Sängerbundesfest in Dortmund das *„Soldatenlied"* von Ottmar *Gerster* mit stürmischem Beifall zur Wiedergabe.

Bruno *Stürmer* schrieb ein dreiteiliges Männerchor-a-cappella-Werk „Ein Volk ruft" (Einigkeit—Recht—Freiheit), das vom Saar-Sängerbund zur Saarbefreiungsfeier vorbereitet wird. Der Text wurde von Walther Stein-Saarbrücken nach Bibelworten zusammengestellt.

Paul *Hindemiths* Spiel für Kinder *„Wir bauen eine Stadt"*, das bereits in sieben Sprachen übersetzt wurde, wird nunmehr auch ins Japanische übertragen.

Personalnachrichten

Die in der Tagespresse kürzlich verbreitete Nachricht, daß der Komponist Paul Hindemith zu der aus Deutschland emigrierten Künstlerschaft gehöre, entbehrt jeder Unterlage. Er lebt nach wie vor als Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin.

Am 2. Sept. feierte der bekannte Pianist und Pädagoge Willy *Rehberg*, Mannheim, seinen 70. Geburtstag.

Im Alter von 74 Jahren ist in seinem Landhaus in Benediktbeuren der schwedische Komponist Gerhard *Schjelderup* verstorben. Er war einer der Repräsentanten nordischer Musik, die unter dem Einfluß Richard Wagners standen.

Ministerpräsident *Göring* hat den Ersten Staatskapellmeister Dr. Wilhelm *Furtwängler* zum preussischen Staatsrat ernannt.

Dr. *Goebbels* hat den kulturpotitischen Schriftleiter des „Völkischen Beobachter", Dr. Rainer *Schlösser*, zum Reichsdramaturgen im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda gemacht.

Erich *Orthmann* wurde im Danziger Senat zum Referenten für Theater und Musik und gleichzeitig zum Generalintendanten des Stadttheaters Danzig bestellt.

Zum Intendanten des Nassauischen Landestheaters in Wiesbaden wurde Karl von *Schirach*-Weimar berufen.

Dem ursprünglich für Breslau vorgesehenen Intendanten *Maisch* wird auf Vorschlag des Staatskommissars Hinkel vom Preußischen Miniaterium des Innern eine besondere Aufgabe zugewiesen werden.

Arnold *Ebel*, der hochverdiente Organisator der deutschen Musiklehrerschaft und Leiter des RDTM, beging am 15. August seinen 50. Geburtstag.

Dr. Oskar *Waelterlin,* der frühere Intendant und zuletzt Gastdirigent des Basler Stadttheaters wurde vom Generalintendanten Meißner als Oberspielleiter der Oper an die Städtischen Bühnen nach *Frankfurt a. M.* berufen. Als erster Kapellmeister wurde Bertil *Wetzelberger*-Nürnberg engagiert. Dieser ist zugleich Leiter des Hochschen Konservatoriums, in dem künftig sämtliche Theaterschulen des Bezirks, Opernschule, Schauspielschule, Tanzschule und Chor-

schule, vereinigt werden. Die Oberleitung hat Hans Meißner. Als weiterer erster Kapellmeister und Dirigent der städtischen Symphoniekonzerte wurde Karl Maria *Zwißler* endgültig bestätigt.

Das Frankfurter Musikleben wird organisatorisch vereinheitlicht. Das Nebeneinander der Sinfoniekonzerte des „Museums" und des Orchestervereins (Hans Rosbaud) hört auf. Es gibt nur noch städtische Symphoniekonzerte, die von den Dirigenten der Stadt gemeinsam mit dem Rundfunkdirigenten Hans *Rosbaud* dirigiert werden.

Heinz *Bongartz,* der langjährige Leiter der Meininger Landeskapelle, zuletzt am Landestheater Gotha, wurde als musikalischer Leiter an das *Kasseler Staatstheater* berufen.

Die Leitung des *Berliner Philharmonischen Chors* übernimmt für das Jahr 1933—34 Generalmusikdirektor *Carl Schuricht.*

Werner *Ladwig,* bisher an der Städtischen Oper in Charlottenburg tätig, hat seinen Vertrag mit der Dresdener Philharmonie und Singakademie erneuert.

Der Leipziger Bariton Philipp *Göpelt* errang beim Internationalen Wettbewerb für Gesang und Klavier in Wien den von der Stadt Wien gestifteten Preis für Konzertgesang.

Elly *Ney* brachte mit ihrem Trio (Wilh. *Stross,* Violine — Ludwig *Hoelscher,* Cello) und den Herren Valentin *Härtl,* Anton *Huber,* Gustav *Steinkamp* und Hans *Noeth* auf Schloß Elmau von Joh. Brahms das gesamte Schaffen für Klavier in Verbindung mit Kammermusik in 11 Konzerten zur Aufführung.

Musikorganisation

Das bisher mit dem „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" verbundene *„Archiv der deutschen Musikorganisation",* Berlin-Charlottenburg, ist auf Anordnung des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung aufgelöst worden. Etwaige das Archiv betreffende Anfragen sind an die mit der Abwicklung der laufenden Geschäfte beauftragte Preußische Akademie der Künste zu richten.

Der *Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* hat eine Denkschrift gegen die Verpflichtung von festangestellten Bühnensängern im Konzert verfaßt.

Ausland

Holland:

In der nächsten Saison dirigieren am *Concert-Gebouw* in *Amsterdam* Willem *Mengelberg,* Bruno *Walter,* E. *van Beinum,* Pierre *Monteux* und H. *van Goudoever.*

Italien:

Ende Juli wurden die Opernaufführungen in der Arena von *Verona* mit *Hugenotten* und *Lohengrin* eröffnet. *Troubadour* wird folgen.

Österreich:

Das *Wiener Konzertorchester,* das in dieser Saison als „Studioorchester" wiederholt mit Erfolg hervorgetreten ist, hat sich nunmehr als selbständige Körperschaft von über 70 Mitgliedern konstituiert. Dieses dritte Wiener Konzertorchester veranstaltet einen Zyklus von Symphonie-Konzerten mit ausgewähltem Programm. U. a. die Johannes-Passion von Bach unter Leitung *Klemperers,* das „Lied von der Erde" von Mahler unter Leitung von *Zemlinsky,* einen *Franz Schreker-Abend* unter Leitung des Komponisten, Konzerte mit Hermann *Scherchen* und Vaclaw *Talich* als Dirigenten.

Das Philharmonische Orchester in Wien hat für die Leitung seiner Konzerte im nächsten Winter die Dirigenten *Furtwängler, Walter, Klemperer* und *Weingartner* verpflichtet; zwei „außerordentliche" Abende werden von *Toscanini* und Clemens *Krauß* dirigiert werden.

Rußland:

In *Leningrad* gelangen in der nächsten Saison die Opern „Der Moujik von Kamarinsk" von *Gelobinsky* und „Lady Macbeth" von *Schostakowitsch* zur Uraufführung.

Fritz *Mahler* wurde eingeladen, in *Kiew* eine Reihe von Symphoniekonzerten zu dirigieren, in denen er u. a. Ritmica ostinata von Wladimir *Vogel,* die 1. Symphonie von Gustav *Mahler* und Polka und Fuge aus „Schwanda" zur Erstaufführung bringen wird.

Schweiz:

Walter *Gieseking* wird das neue Klavierkonzert von Albert *Moeschinger* im November in Zürich zur Aufführung bringen.

Strawinskys Ballett *„Der Feuervogel"* wurde vom Stadttheater in Zürich erworben.

Eine Sinfonie von Erhart *Ermatinger* kommt im Februar unter Hermann Scherchens Leitung in Winterthur zur Uraufführung.

Walter *Tappolet* spielte in einem eigenen Orgelabend im Zürcher Großmünster neben Scheidt und Buxtehude die Uraufführung der neuesten Werke von Joh. Nep. *David* (aus Choralwerk III), Willy *Burkhard* (Präludium und Fuge) und Reinhard *Schwarz* (Präludium, Arie und Fuge).

Ungarn:

Die Kgl. Oper in Budapest wird *Rimsky-Korssakoffs* Oper *„Der goldene Hahn"* in ungarischer Sprache zur Erstaufführung bringen.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. — Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Paul Hindemith

Jugend- und Spielmusik

„Wir bauen eine Stadt" M.
Spiel für Kinder von Robert Seitz. Kinderstimmen mit Instrumenten (von 3 Violinen an ausführbar).
Partitur . . Ed. Schott Nr. 3242 4.—

Spielmusik f. Streichorchester, Flöten und Oboen, op. 43 Nr. 1.
Partitur 16° . Ed. Schott Nr. 1452 2.50
do. Stimmen einzeln . . . je —.40

Lieder für Singkreise, op. 43 Nr. 2
Singpartitur 8° Ed. Schott Nr. 1451 —.80

Schulwerk I, op. 44 Nr. 1
Neun Stücke für 2 Geigen oder zweistimmigen Geigenchor.
Spielpartitur 8° Ed. Schott Nr. 1454 —.80

Schulwerk II, op. 44 Nr. 2
Acht Kanons für 2 Geigen oder zweistimmigen Geigenchor mit begleitender 3. Geige od. Bratsche
Spielpartitur 8° Ed. Schott Nr. 1455 1.20

Schulwerk III, op. 44 Nr. 3
Acht Stücke für 2 Geigen, Bratsche und Violoncello, einzeln oder chorisch besetzt.
Partitur 16° . Ed. Schott Nr. 1456 2.—
do. Stimmen einzeln . . . je —.75

Schulwerk IV, op. 44 Nr. 4
Fünf Stücke für Streichorchester
Partitur 16° . Ed. Schott Nr. 1458 2.—
do. Stimmen einzeln . . . . je —.75

Frau Musica, op. 45 Nr. 1
Musik zum Singen und Spielen auf Instrumenten nach Text von Luther.
Partitur 8° . Ed. Schott Nr. 1460 3.—
do. Stimmen einz.: Singstimme —.30
Instrumentalstimme —.50

Acht Kanons, op. 45 Nr. 2
für 2 Singstimmen mit Instrumenten.
Partitur 8° . Ed. Schott Nr. 1462 2.50
do. Stimmen einz.: Singstimme —.75
Instrumentalstimme —.30

Ein Jäger aus Kurpfalz, op. 45 Nr. 3.
Spielmusik für Streicher und Bläser.
Partitur 8° . Ed. Schott Nr. 1464 2.—
do. Stimmen einz.: Singstimme —.50

Martinslied (Joh. Olorinus) für einstimmigen Gesang (Solo oder Chor) und Instrumente.
Partitur 8° . Ed. Schott Nr. 1570 2.—
do. Stimmen einz.: Singstimme —.30
Instrumentalstimme —.50

Chorlieder für Knaben (K. Schnog)
für 3stimm. Knabenchor. Partitur 2.50

Plöner Musiktag
Musik zum Singen und Spielen.
Partitur Ed. Schott Nr. 1626 kplt. 16.—
Morgenmusik — Tafelmusik — Kantate: Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen — Abendmusik
Näheres siehe Sonderprospekt!

Die Sammlung „Spielmusik für Violine" enthält folgende Stücke für 2 Violinen von **Paul Hindemith**
Vierzehn leichte Duette / Zwei kanonische Duette / Fuge / Drei kleine Stücke
Näheres siehe Sonderprospekt!

B. Schott's Söhne • Mainz

Alexander Gretchaninoff

Zwei neue Werke:

Skizzenbuch
für Klavier, op. 131
12 leichte Stücke
Ed. Schott Nr. 2233 . . . . M. 2.50

Drei Stücke
für Violine und Klavier, op. 134
Romance — Elena-Berceuse — Feuille d'Album
Ed. Schott Nr. 2291/93 . . . . Je M. 1.50

Gretchaninoffs Meisterschaft auf dem Gebiete der melodisch und klanglich ansprechenden Miniatur braucht nicht mehr gerühmt zu werden. Von den hier angezeigten Werken steht das Skizzenbuch seiner Schwierigkeit nach etwa zwischen den ersten leichten Klavierheften und den späteren mittelschweren Werken (Sonatinen, Flüchtige Gedanken usw.) Das andere Werk bietet drei dankbare Violinstücke, die auch von Spielern mit geringeren technischen Fähigkeiten bewältigt werden können.

Ferner erschienen:

KLAVIER ZU ZWEI HÄNDEN

Das Kinderbuch, op. 98, 15 leichte Stücke Ed. Nr. 1100 M. 2.—
Im Grünen, op. 99, 10 Kinderstücke Ed. Nr. 1125 M. 2.—
Der Tag des Kindes, op. 109, 10 Stücke für die Jugend . . . . Ed. Nr. 1414 M. 2.—
Zwei Sonatinen, op. 110, Nr. 1 G dur Ed. Nr. 1297 M. 1.50
— Nr. 2 F dur . . . . Ed. Nr. 1298 M. 1.50
Flüchtige Gedanken, op. 115, 15 Klavierskizzen Ed. Nr. 2071 M. 2.—
Drei Stücke, op. 116, Prélude, Méditation, Mazurka . . . . Ed. Nr. 1310 M. 1.50
Das Großvaterbuch, op. 119, 17 leichte Stücke Ed. Nr. 1467 M. 2.—
Glasperlen, op. 123, 12 Klavierstücke Ed. Nr. 1518 M. 2.—
Sonate, g moll, op. 129 . . . . Ed. Nr. 2164 M. 2.50
Russische Volkstänze, op. 130, 2 Hefte Ed. Nr. 2178/9 je M. 2.50
Tautropfen, op. 127a, 9 leichte Stücke Ed. Nr. 2176 M. 2.—
Im Kahn, op. 127b, 7 leichte Stücke Ed. Nr. 2177 M. 2.—

KLAVIER ZU VIER HÄNDEN

Im Grünen, op. 99, 10 Kinderstücke Ed. Nr 1172 M. 2.50
Gretchaninoff-Album, 12 leichte Stücke, übertragen von *Willy Rehberg* . Ed. Nr. 1171 M. 2.—

VIOLINE UND KAVIER

Im aller Frühe, op. 126a, 10 Kinderstücke (I. Lage) . . . . Ed. Nr. 2142 M 2.—

B. Schott's Söhne • Mainz

Neue Chorwerke mit Orchester

Gemischter Chor:

BALMER, LUC. Sonetto CXIII („In vita di Madonna Laura" da Francesco Petrarca)

„Es handelt sich zweifellos um ein überaus erfreuliches Werk, das schon beim erstmaligen Hören aufhorchen läßt und gefangen nimmt. Geist und Stimmungsgehalt des klassischen Gedichtes sind wundervoll getroffen und der Strenge und Reinheit seiner Form korrespondiert ein Stil der, unbeschadet reichster Mannigfaltigkeit der Motive und größter Intensität der Affekte, dem Ganzen den Charakter des Geschlossenen, Gebändigten und Edeln verleiht." *„Der Bund".*

HAUG, GUST. Op. 93 Hymne an den Gesang (Leonh. Steiner). Ein Festgruss a capp. oder mit Orchester- oder Klavierbegleitung.

NAGLER, FR. Ein Walzerstrauss von Strauss-Walzern.

— **Lebenslust.** Ein Chorwalzer nach lieben, alten Melodien.

PFEIFFER, HUBERT. Op 34 Messe in E-dur für gemischten Chor, Soli (Sopran, Alt, Tenor, Baß), Orchester und Orgel.

„Mit allen äußern Merkmalen eines großen Erfolges gelangte eine Messe von Hubert Pfeiffer zur Uraufführung. Damit kam ein Werk zu Ehren, dem man diesen Erfolg wegen der Ehrlichkeit seiner musikalischen Form und der Begeisterung seiner inneren Haltung von Herzen wünschen kann. Es ist nichts Umstürzlerisches in diesem Werk, das in vielem — nicht nur musikalisch - Bruckner nahesteht. Doch ist es unbedingt erfreulich, daß man eine solide Selbständigkeit anerkennen darf, die sich in meisterlicher Kontrapunktik, klangvollem Chorsatz und selbständig behandeltem Orchesterpart auftut. Noch höher steht das Lob dafür, daß der Komponist wirklich Einfälle hat, die original sind. Es erscheint als Vorzug des Pfeifferschen Werkes, daß in dem Moment, wo seine zweifellos einwandfreie religiöse Haltung nachdrücklich feststeht, die Ursprünglichkeit in der Erfindung wächst. Die Uraufführung wurde zu einem aussergewöhnlich stürmischen Erfolg." *„Essener Volkszeitung".*

PFIRSTINGER, F. Weihnachtsoratorium (Text bearbeitet von E. Grob) für gemischten Chor, einstimmigen Kinderchor und Männerchor, Sopran-, Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Orgel oder Klavier oder Streichorchester und Orgel und Gemeindegesang.

RAINER, CARL. Frohe Fahrt. Heiteres Potpourri mit Klavier oder kleinem Orchester.

SCHMALZ, PAUL. Jubelt Gott! Solo-Sopran, Orchester und Orgel oder Orgel statt Orchester.

WEHRLI, WERNER. Weltliches Requiem.

Das „Weltliche Requiem" des Schweizer Komponisten Werner Wehrli stellt Werden und Vergehen der Natur dem Einzelschicksal des Menschen gegenüber. Das gemässigt moderne, knapp 1½ Stunden dauernde Werk, in dem der nicht mit allzugrossen Schwierigkeiten bedachte, teils vierstimmige, teils nur ein- oder polyphon zweistimmige Chor mit den Solisten, vorweg dem als Erzähler fungierenden Bariton Zwiesprache hält, kann auch von leistungsfähigen kleinern Vereinen bewältigt werden.

Männerchor:

AESCHBACHER, WALTER. Chor der Toten.

BURKHARD, WILLY. Sprechkantate mit Streichorchester und Trompete ad lib.

GERSBACH, FRITZ. Op. 20 König Holger. Ballade von Marsan-Buhle.

HAYDN, JOS. Hochgesang der Deutschen. (Hoffmann v. Fallersleben-Kernstock. Verbindende Dichtung Otto Dobrowolny). Mit Orch.-Begl. und Orgel (ad lib.) oder Klavier und Streichquartett-Begleitung bezw. Klavierbegleitung allein von Viktor Keldorfer.

HESS, LUDW. Op. 85 Deutsche Worte (Ernst Moritz Arndt)

KÄMPF, KARL, Op. 85 Thüringer Kantate für Männerchor, Mezzosopran (Alt oder Bariton)-Solo und Orchester

— Op. 86 **Rheinische Kantate,** für Männerchor und Orchester (Kinderchor und Orgel ad lib.)

MOESCHINGER, ALB. Das Posthorn (Lenau) mit Streichorchester und 4 Hörner

NAGLER, FRANCISCUS. Op. 115 Heimkehr. Ein Strauss von volkstümlichen Liedern für Männerchor und eine Solost. mit Begltg. des Klavier oder eines kleinen Orch. (auch ohne Begltg. ausführbar)

— **Ein Walzer-Strauss von Strauss-Walzern.**

— **Lebenslust.** Walzer

RAINER, CARL. Frohe Fahrt, Potpourri.

RAMIN, GÜNTHER. Op. 7 Psalm 13 „Herr, wie lange willst Du mein so ganz vergessen".

„Die zuweilen unisono angewandte Stimmführung erzeugt hier machtvolle Chorwirkungen. Formal streng durchgearbeiteter Tonsatz ohne eigenwillige, unter allen Umständen originell sein wollende Struktur. Der Komponist und berühmte Leipziger Organist folgt in diesem Werke musikalisch sympathischen Eingebungen, die ihre nachhaltige Wirkung nicht verfehlen werden." *„Luzerner Tagblatt".*

REITER, JOS. Op. 152 Goethe-Symphonie in c-moll für grosses Orchester, Mänerchor und Orgel.

SACHSSE, HANS. Op. 13 Serenade (Chr. Morgenstern) dreistimm. (Tenor, Bariton u. Baßst.) und 4 Holzbläser (Flöte, Oboe, Klar. in A und Fag.). mit rezitativischen Zwischengesängen durch eine hohe Frauenstimme zu Lautenbegleitung.

WEHRLI, WERNER. Op. 31 Festlied (Hans Kaeslin), für gr. Männerchor, Blechbläser, Kontrabässe u. Pauken

Das wuchtige Stück, das anlässlich der Jubelfeier des eidgen. Turnvereins im Juli 1932 in Aarau zur Uraufführung gelangte, geht in mancher Beziehung neue und eigenartige Wege. Der Form nach Fantasie und Fuge, führt es ein- und zweistimm., oft kanonischen Chorsatz gegen die polyphon geschriebenen Bläserstimmen, um den dynamischen Höhepunkt am Schluss der Fuge über einen Chor von Pauken zu erreichen. Ein richtiges „Festlied".

WUNSCH, HERMANN. Op. 32 Chor der thebanischen Alten (Fr. Hölderlin) „O du von Zeus holdredendes Wort"

— **Messe** für Männerchor, Soli (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und Orchester (Orgel ad lib.)

Auswahlsendungen durch jede Musikalienhandlung oder vom Verlag

Gebrüder HUG & Co., ZÜRICH und LEIPZIG

Heft 10
12. Jahr

Oktober 1933

Italien

Deutschland und Italien sind durch die nationalsozialistische Revolution in eine neue und enge Verbindung gekommen. Sie erstreckt sich nicht nur auf Politik und Wirtschaft, sondern auf den gesamten Bereich des geistigen und kulturellen Lebens.

Bisher war man bei uns nur zu sehr geneigt, die italienische Kunst lediglich nur nach ihren Leistungen aus vorfaschistischer Zeit zu beurteilen. Das neue Deutschland will im Gegensatz dazu erfahren, was der Faschismus an kultureller Aufbauarbeit geleistet hat und welche künstlerischen Tendenzen mit dem Regime Mussolinis in den Vordergrund getreten sind.

Aus diesem Grund haben wir unser Sonderheft ausschließlich den jungen Kräften Italiens auf dem Gebiet der Musik gewidmet.

Wir geben der Hoffnung Ausdruck, daß unser Heft dem geistigen Austausch zwischen den beiden Ländern dienen möge. Wenn hier hervorragende Persönlichkeiten über die Probleme der Musik und der Musikorganisation sprechen, so wird dadurch unsere Kenntnis des faschistischen Italiens in der authentischsten Weise vertieft. Wir wissen umgekehrt, daß man sich in Italien ebenso bemüht, die Aufbauarbeit kennen zu lernen, die der Nationalsozialismus auf allen Gebieten leistet und noch leisten wird.

Kunst und Faschismus

Massimo Bontempelli

Wir verdanken diesen grundsätzlichen Artikel, den wir an den Beginn unseres Sonderheftes stellen, dem hervorragenden Schriftsteller S. Exc. Massimo Bontempelli, Mitglied der vom faschistischen Regime gegründeten italienischen Akademie.

In der Geschichte der mittelländisch-europäisch-okzidentalen Kultur (Griechenland-Rom-Europa-Amerika) lassen sich bis heute zwei große Perioden abgrenzen: die klassische Periode, von Homer bis Christus (ausschließlich); die romantische Periode, von Christus bis zum Weltkrieg. (Bei anderer Gelegenheit habe ich gesagt: „von Christus bis zum russischen Ballett", um damit auf den letzten lebendigen Ausdruck des europäischen Romantizismus anzuspielen.)

Der Weltkrieg hat zwischen zwei Epochen, zwischen einer Gegenwart und einer Vergangenheit, den selben Abgrund aufgerissen wie zwanzig Jahrhunderte vorher die Erscheinung des Christentums. Selbstverständlich hat jede Ära gewisse Anhaltspunkte, gewisse Vorläufer in der vorangehenden. Großartige Vorläufer: die zweite Epoche hat Plato, die unsrige Nietzsche zum Vorläufer gehabt.

Das geschichtliche Faktum aber, welches die neue Epoche eröffnet, die dritte Ära der menschlichen Kultur, ist der Faschismus, ein typisch mittelländisches Phänomen also. Und es ist nicht zufällig, daß dieser aus einer Deutung des Weltkriegs geboren ist.

Dies ist seine historische Bedeutung. Was aber seine geographische Notwendigkeit anlangt, so entspricht sie jener geheimnisvollen Schicksalshaftigkeit, die es gewollt hat, daß noch jedes Mal die Anfänge und die Wiederaufschwünge der menschlichen Zivilisierung vom Mittelmeer aus ihren Weg genommen haben. Nach Griechenland, das die unverlierbaren Grundsätze aller Kultur errichtete, nach der moralischen Offenbarung in Palästina, die sich zu ihrem Fortbestand in Gestalt des Katholizismus der römischen Universalität als Instrumentes bediente, begann allmählich ganz Europa sich zum gewaltigen intellektualen Festland des hellenisch-römisch-christlichen Mittelmeeres zu entwickeln. Später trat Amerika auf – als Kolonie, als ein Gebiet auf welchem die europäische Kultur sich verbreiten und erneuern konnte.

Aber man überlege: Europa als erstes Feld der Eroberung, Amerika als letzte Ausstrahlungsgrenze des originären mittelländischen Lebens — sie erschienen ihrerseits wieder als Bewahrer der Ursprünglichkeit und gewissermaßen als Laboratorium, in denen das Mittelmeer von Zeit zu Zeit neue Elemente zur Bearbeitung, neue Spielarten für seine völlige Erneuerung zu finden vermochte. Italien selbst ist und bleibt eine zivilisatorische Macht, die ihre Reflexe wirft; darum muß das Mittelmeer auf seiner Hut sein, damit – wenn eines Tages das Gleichgewicht sich für die Dauer verschöbe – nicht auch das Ende seiner Herrschaft käme.

Und heute nun der Faschismus, der zugleich eine geistige und eine irdische Erscheinung ist, genau wie die Doppelherrschaft des mittelalterlichen Katholizismus zu jener Zeit, als durch ihn die Universalität Roms gerettet wurde. Ohne das wäre die katholische Kirche nicht eine lebendige Realität geworden.

Und die Kunst ist das empfindliche Instrument, dessen Funktion es ist, die Fruchtbarkeit der dritten Kultur-Periode anzuzeigen und zu fördern, sie auszudrücken und zur Reife zu bringen: die nunmehr eröffnete Epoche des faschistischen Jahrhunderts.

Wollte man mich nun aber zwingen, von den Arten und Formen, den Verhaltungsweisen und Farben jener neuen Kunst zu reden, die wir ganz fraglos in Italien und in Europa sich vorbereiten sehen, so würde ich rebellieren: alle Prophezeihungen müssen notwendig im allgemeinen bleiben. Umso mehr als die Kunst, wie sehr sie auch klug, nachdenklich und ihrer selbst bewußt sein mag, doch stets den Vorbehalt des Unvorgesehenen, der Improvisation und des Instinktes machen muß. Denn diese sind ihr wahres Leben. Wenn unsere Epoche wirklich und im tiefsten eine faschistische ist, so wird alles, was in ihr an Wertvollem und Dauerhaftem geschaffen wird, den Stempel des echten Faschismus klar sichtbar aufgeprägt tragen. Aber diese Zusammenhänge zu finden und aufzuzeigen, wird die Aufgabe kommender Historiker sein: wollten wir sie lösen, es wäre nutzlos und sogar lächerlich.



Gewiß, auf gewissen Negationen müssen wir bestehen. Zu negieren ist alles, was in der Kunst, die uns heute noch umgibt, nicht ruhmreiche Erbschaft, sondern ein steriler und abgelebter Überrest des vorangehenden Jahrhunderts ist. In diesen Überresten suchen wir nun schon seit dreißig Jahren nach einem Knochen, der sich noch abnagen ließe: es sind die verfaulten Reste der psychologischen Analyse, des Naturalismus, des Ästhetizismus, des Kleinbürgergeschmackes und jener ekelhaften und trügerischen Sentimentalität, die uns glauben machen will, sie sei „die menschliche Kunst".

Die neue Kunst muß unterhaltend sein, auch dann, wenn sie ihre Wurzeln im Leid hat; mit einem Lächeln sollen die traurigsten Dinge umkleidet werden und mit einem Erstaunen die banalsten. Die Kunst soll ein Wunder sein statt einer Langenweile, eine magische Tat statt der Erledigung einer Beamtentätigkeit; wiedergefunden werden muß der Sinn für das Mysterium und das Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde.

Wir kommen aus einer Epoche unruhiger Zersplitterung, armseliger Dürre: die letzten Abfälle von den letzten Resten der großen romantischen Kunst. Die Formen dieser wurmstichigen Hinterlassenschaft waren die Vorliebe für die Impression, für den flüchtigen Schauer, für das suggestive Fragment, für den lyrischen Augenblick. Gegen diese Anämie empfehlen wir eine Behandlung mit Phantasie. Heute müssen, in einer notwendigen Reaktion, die Gaben der Erfindungskraft an die erste Stelle gerückt werden. Heute müssen wir vor allem wieder einmal lernen zu erzählen, neue Mythen zu finden und neue Fabeln, Figuren auszudenken und Handlungen. Kurz: zu bauen, statt Worte, Töne oder Farben nebeneinander zu stellen.

Ich hatte eines Tages Gelegenheit, zu versichern, daß „die dringlichste Aufgabe des 20. Jahrhunderts die Wiederherstellung von Zeit und Raum wäre“. Das geschah mit keiner besonderen Absicht, aber es war eine jener Behauptungen, die eigens dazu gemacht scheinen, um von den Dummköpfon kritisiert zu werden. Und richtig, es fand sich kein Dummkopf, der nicht gelächelt hätte: „Wie macht man das, Zeit und Raum wieder herzustellen? Und dann – waren sie denn zerstört?“

Und dabei war die Krankheit, die am Ende des vorigen Jahrhunderts so drohend auftrat (welches, wie bekannt, erst 1914 endete), tatsächlich diese: der Zusammenbruch des alten empirischen Begriffes von Raum und Zeit, das heißt eines realen Universums, das um uns herum, außerhalb von uns, das größer ist als wir und das wir uns mühevoll erringen müssen. Kurzum, jener Welt, die nach der Bibel dem Menschen präexistent ist.

Die Müdigkeit einer großen Epoche, die sich nach neunzehn Jahrhunderten eines überreichen Lebens erschöpft und altersschwach dahinschleppte, war die Ursache all jener geistigen Leiden, die aus den unsrer Zeit vorangehenden Jahren eine Periode fürchterlicher Dekadenz gemacht haben.

In der Kunst: der Ästhetizismus, der als einzige Göttin die Schönheit anerkannte, die er als bloße Erscheinung betrachtete.

Und der Impressionismus in all seinen verschiedenen Formen (nahezu sämtliche „Avantgarden“ kommen von ihm her), der das Ideal der Kunst auf einen Hautreiz von winzigen und flüchtigen Eindrücken zurückführte.

Und dann die Kritik, die als einziges Kriterium der Bewertung die persönliche Intuition des Künstlers im Augenblick der Konzeption ansetzte und damit alle Werte der Konstruktion, der Solidität, des Gewichts negierte.

In der Psychologie: die Lehre Freuds, die das Individuum immer mehr auf seine inneren Abgründe zurückdrängt, die ihm jeden Kontakt bestreitet, nicht nur mit der Welt außer ihm, sondern sogar mit seinem eigenen Bewußtsein, und die aus der Menschheit einen Haufen von Larven macht, die hinter den bleichen Fetzen ihrer Traumbilder einherirren.

Wiedererrichtung von Raum und Zeit

In der Politik: der Geist der Demokratie, die jede Tendenz als gut und legitim betrachtet: die vollständige Verneinung jeder äußeren Realität, die über den Interessen des Einzelnen oder über deren arithmetischer Summe steht; eine imaginäre Freiheit, die nur zu verstehen ist als eine Abstraktion von jeglichem konstruktiven Imperativ und von jedem höheren Gesetz.

■

Dies sind (neben anderen gleichartigen und ihren mehr oder minder unmittelbaren Folgen) die verschiedenen Formen der großen Dekadenz-Erkrankung der zweiten Epoche, einer Erkrankung, die gerade darin bestand, daß man nicht mehr an ein äußeres Universum glaubte, in der Verneinung einer objektiven Realität mit ihren notwendigen Elementen, die eben der Raum und die Zeit sind.

„Wiedererrichtung von Raum und Zeit" – das will nichts anderes sagen als: Aufstand gegen diese Krankheit, das heißt: sie bekämpfen mit allen Mitteln, von den brutalsten bis zu den mildesten.

Manchmal bekämpft man den Feind mit seinen eigenen Waffen, manchmal aber auch mit sehr unterschiedlichen. Jene Krankheit war letzten Endes ein Hyperintellektualismus: die erste, höchst wirksame Waffe, mit der man gegen diesen loszog, war der Stock.

Es ist schicksalshaft, daß alle großen Renaissancen mittelländisch, italienisch sind. Dieser erste Stockhieb, mit dem Italien anfangs gar nichts anderes erreichen wollte als die Möglichkeit, sein Leben fortzusetzen, wurde durch Schicksalsbestimmung zum ersten Akt der totalen Erneuerung der Zeiten, zum Beginn der dritten Epoche menschlicher Kultur. Mit diesem Stockhieb fing man an, „Zeit und Raum wiederzuerrichten".

Gerade so hat Sganarell den Philosophen Marfurio behandelt, der selbst an seiner eigenen Existenz zweifelte, und die erste Sache, an der er nicht zweifelte, waren die Prügel, die er bekam.

■

Das war die echte Tradition, die wiedergewonnen werden mußte. (Die großen Eunuchen der Tradition glauben, daß diese aus grammatischen Regeln oder aus mundartlichen Sprichworten bestehe!) Das hieß: wir glauben an die Wirklichkeit der Welt außer uns und an die Gesetze über uns. Und das war die erste Voraussetzung für die Rückeroberung dieser Welt. Es ist auch die erste Bedingung, um sich selber in aller Kraft zu fühlen. Denn die metaphysische Orgie des Ichs als des einzigen Maßstabes der Welt und schließlich sogar als der einzigen Wahrheit, führte das Individuum dazu, nicht einmal mehr an sich selbst zu glauben, das heißt – sie trieb die Menschheit zum moralischen Selbstmord.

■

Wiederaufzubauen sind also Raum und Zeit in ihrer unveränderlichen Unendlichkeit. Und ihre Mutterbrüste sind die physischen und moralischen Gesetze, auf denen der Mensch sein eigenes Leben errichtet. Wiederaufgebaut müssen sie dort wieder auferstehen, wo der unfruchtbare Intellektualismus sie verjagt hatte, in den drei heiligen Dimensionen, die außerhalb des Menschen liegen und unendlich von ihm entfernt sind.

Wenn wir erst das Vertrauen in einen Raum und in eine Zeit, die objektiv und absolut sind, wiedergewonnen haben, werden wir auch wieder die Materie vom Geist

trennen können – dann erst vermögen wir die verwirrten Harmonien von neuem zusammenzustimmen. So können wir auch der zweiten Aufgabe gegenübertreten: der Wiederauffindung des Individuums, das seiner gewiss ist. Aus dieser Gewißheit wird es auch den Sinn für seine Verantwortlichkeit wieder empfangen, die ihm das Gleichgewicht weisen wird zwischen seinen eigenen Leidenschaften und der allgemeinen, unveränderlichen, absoluten Moral. Erst auf der Höhe eines solchen Wiederaufbaus werden wir einen Gott wiederfinden, um zu ihm zu beten oder ihm zu fluchen – das gilt gleichviel.

■

Dies alles soll aber keine Anklage gegen die idealistische Philosophie sein, die unsere Jünglingsjahre bestärkt und sie zu einer so sicheren Männlichkeit geführt hat. Das vorige Jahrhundert alterte über positivistischen Hirngespinnsten, von denen der philosophische Idealismus sich völlig freihielt. Aber es machte rasche Arbeit: die Jahre vor dem Krieg sahen seine Vergiftung, der Krieg war die große Wirklichkeit, die uns mit einem Schlag entgiftet hat. Die Praxis (die Politik) hat die Lehren des Krieges aufgenommen, sie hat durch sie den Sinn für den Willen zur Macht wiedergefunden, den sie auf den schlammigen Straßen der Demokratie verloren hatte. Heute fällt mehr als der Philosophie (die im Idealismus ihre unüberschreitbaren Grenzen erreicht hat) der Kunst die Aufgabe zu, die höheren Wahrheiten aufzufinden und auszusprechen.

Sindacato dei Musicisti

Nicola de Pirro

Der Autor ist der Generalsekretär der Associazione delle Industrie dello Spectacolo, der Zentralorganisation für Theater, Musik und Film im faschistischen Italien.

Einer der bezeichnendsten Aspekte der syndikalischen und korporativen Ordnung in Italien ist zweifellos die Organisation der geistigen Arbeiter, will sagen: der freien Berufe und der Künstler. Wenn man die Dinge unter dem richtigen Gesichtspunkt betrachtet, so ist die Eingliederung der freien Berufe in die Reihe der offiziell vom Staat anerkannten Syndikate leicht zu begreifen. Was das Recht des Einzelnen angeht, in diesem Syndikat zu erscheinen, so legitimiert ihn hierzu einfach der Besitz eines entsprechenden Berufstitels. Für die Schutztätigkeit des Syndikats aber bedeutet das Vorhandensein gemeinsamer Interessen unter allen im Syndikat vereinigten und vertretenen freien Berufe eine wesentliche Erleichterung seiner Aufgaben, die es im Interesse der Einzelnen wie der Kollektivität zu erforschen hat.

Auf der anderen Seite stellt jedes dieser Syndikate der freien Berufe einen Fachorganismus dar, der geeignet ist, der staatlichen Verwaltung und auch dem Staate selbst eine fachliche Mitarbeit von hoher Bedeutung zu gewährleisten, was eine Neuerung und ein Experiment von starkem Interesse sein dürfte.

Gemeinsame Aktivität durch Organisation

Bei den einzelnen Gruppen der Künstler wird es schwieriger sein, die syndikalischen Möglichkeiten einzusehen, da es ja einmal in diesen Kategorien keinen eigentlichen und unmißverständlichen Berufstitel gibt und da andererseits die Schwierigkeit nicht zu leugnen ist, auf praktischem Gebiet hier ein syndikalisches Aktionsprogramm auszuarbeiten, welches die Existenz dieser Vereinigung zu rechtfertigen und sie fruchtbar zu machen vermöchte.

Da der Gegenstand dieses Aufsatzes die Untersuchung der Lebensbedingungen für das faschistische Musiker-Syndikat sein soll, ist es nötig, unser Augenmerk ausschließlich auf dieses Spezialgebiet zu richten, um zu erkennen, wie die obenerwähnten Schwierigkeiten überwunden wurden und wie dem Syndikat die Lösung einer anfangs recht heiklen Aufgabe großartig gelungen ist. Es hat dieser Untergruppe eine durchaus eigene Physiognomie verliehen und hat ihr im Bereich der Organisation der Künstler auch hinsichtlich aller praktischen Verwirklichungen eine sehr angesehene Position verschafft.

Das Musiker-Syndikat wurde geschaffen im Verfolg einer Gesetzesverkündigung vom 3. April 1926, und es gab sich damals sein erstes Statut, das bis heute als konstituierendes Gesetz in Kraft war. Heute nun, nach sieben Jahren lebendiger Erfahrung, erneuert das Syndikat seine eigene Konstitution und gibt sich ein neues Statut, welches die Frucht aus den Erfahrungen dieser jahrelangen Arbeit und aus den Ergebnissen ist, die man auf dem Gebiet der Organisation gewonnen hat.

Um das ganze Gewicht der von dem Syndikat errungenen Eroberungen erfassen zu können, müssen wir in aller Kürze das Bild der musikalischen Situation in Italien zeichnen, wie es sich vor Beginn der korporativen Organisation ausnahm.

Die italienischen Musiker – weit davon entfernt, ihr Vorhandensein als Funktion einer Gruppe in der Gesamtheit des nationalen Lebens zu begreifen, weit entfernt auch davon, eine gemeinsame Aktivität zu entwickeln, die sich nicht darauf beschränkt hätte, die Interessen des Einzelnen und der Gattung zu schützen, sondern die es sich hätte angelegen sein lassen, die hohe erzieherische Funktion zu betonen und an die geistige und ästhetische Bildung des Volkes zu gehen – diese italienischen Musiker von damals lebten in einem denkbar unfruchtbaren Individualismus; geschieden der eine vom andern saßen sie in dem berühmten Elfenbeinturm, aus dem sie nur hervortraten, wenn die Notwendigkeiten ihrer eigenen Kunst sie zu einer Berührung mit dem Volk zwangen.

Diese Berührungen waren im übrigen willkürlich, unregelmäßig und betrafen immer nur das geistige und reale Leben von Einzelpersonen. Bis zu einem gewissen Punkt schätzbar, konnte doch ihre Summe offensichtlich niemals jene geordnete, organische und machtvolle Kraft ergeben, die später das Bemühen der Syndikats-Arbeit verwirklicht hat.

Das Konzertleben, der Opernbetrieb und das ganze Musikleben überhaupt in Italien verharrte im Zustand vollkommener Interesselosigkeit, was die Beziehungen zwischen den Schöpfern des Kunstwerks, seinen Interpreten und dem Volk angeht. Diese Beziehungen, die eigentlich nur durch die Verleger und durch die einzelnen Künstler aufrecht erhalten wurden, entsprachen vornehmlich wirtschaftlichen Bedürfnissen, aber es fehlte ihnen jeglicher wie immer gearteter Begriff einer höheren Vision von den künstlerischen Zielen, die zugleich die Ziele eines ästhetischen Fortschritts und einer Erziehung der Volksmassen sind.

Blinder Individualismus hat keine Daseinsberechtigung

Nachdem das Musiker-Syndikat entstanden war, begann es zu allererst damit, alle diejenigen zu sich zu rufen und in sich zu sammeln, die der Musik Italiens die Kräfte ihres Talentes und ihrer Arbeit widmeten. Damit war schon die Grundlage geschaffen für ein gemeinschaftliches Leben der Musiker, das es ermöglichen sollte, daß diese Künstler sich erst einmal untereinander kennen lernten. Man erweckte in ihnen den Wunsch, sich zu verständigen über die Notwendigkeiten, über die eigenen künstlerischen wie auch materiellen Forderungen; allmählich klärte sich das Bild der verschiedenen Probleme, und die Künstler begannen, erste Lösungen aufzustellen, die alle schon lange unbewußt als notwendig empfunden hatten, deren Verwirklichung ihnen jedoch bis dahin nicht möglich gewesen war. Kurzum, man erkannte, daß auch im Reich der Kunst der blinde Individualismus keine Daseinsberechtigung hat, und man sah, daß zwar das schöpferische Leben des Einzelnen frei und unbestreitbar bleiben müsse, daß es aber trotzdem unmöglich war, das Vorhandensein höherer, allen gemeinsamer Interessen zu leugnen. Man erkannte weiter die Notwendigkeit, dem Problem der nationalen Musik näherzutreten, die Möglichkeiten ihrer Stärkung, ihrer Verbreitung und ihres Schutzes gemäß einer einheitlichen Vision zu erwägen, die sich aus einem Bewußtsein ergeben würde, das sich nur im Umkreis einer syndikalischen Vereinigung, auf Grund der nahen Berührung und der Vervollkommnung der individuellen Erfahrungen, formen läßt.

Organisatorisch ist das Musiker-Syndikat eine Unterabteilung der „Confederazione Nazionale Fascista dei Professionisti ed Artisti“ (National-Faschistische Vereinigung der freien Berufe und Künstler). Auf Grund dieser Zugehörigkeit ist das Syndikat allen korporativen Organismen und Instituten des faschistischen Staates eingegliedert, und somit hat es Stimme sowohl im „Consiglio Nazionale delle Corporazioni“ (Nationalrat der Korporationen) als auch in der „Corporazione delle Professioni e delle Arti“ (Korporation der freien Berufe und Künste) und schließlich auch in der „Corporazione di Categoria dello Spettacolo“ (Korporation für das Theaterwesen), welche vor zwei Jahren von der faschistischen Regierung erstmalig gegründet worden ist.

Ferner ernennt das Musiker-Syndikat seine Vertreter bei dem „Consiglio Superiore delle Arti“ (Oberster Kunst-Rat), der zum Ministerium der Nationalen Erziehung gehört, sowie bei den anderen Kommissionen, die an der Spitze der Zentralverwaltung und ihrer Untergruppen stehen. Angesichts der korporativen Natur der „Società Italiana degli Autori ed Editori“ (Autoren- und Verleger-Gesellschaft) ernennt das Musiker-Syndikat auch seine Vertreter bei der Leitung und der Verwaltung dieser Gesellschaft, und schließlich stellt es auch noch einen sehr engen Kontakt mit dem italienischen Musikleben durch die Designierung seiner Vertreter bei den Verwaltungskommissionen der großen Opernverbände und Konzertgesellschaften her.

Das Syndikat teilt sich weiterhin in mehrere provinzielle Untergruppen, die eine gewisse Autonomie haben. Sie entfalten ihre Tätigkeit gemäß den Direktiven, die der Sekretär des National-Syndikats und der Direktor des Syndikates selber erteilen.

Jedes dieser Provinz-Syndikate wird seinerseits von einem Sekretär geleitet, dem zu seiner Unterstützung ein Direktor als Assistent beigegeben ist.



Zahlreich und vielfältig sind heute die Tätigkeiten des Syndikats.

Ganz zu schweigen von den großen internationalen Musikfesten, die in Italien

unter Mitarbeit und auf Initiative des Musiker-Syndikats veranstaltet werden und deren Bedeutung auch in den Musikkreisen des Auslandes bekannt geworden ist, hat das Syndikat im Innern sich mit Hilfe von regionalen und nationalen „Musikausstellungen" auf die großzügigste Weise auf die Suche nach neuen Werten, nach neuen Bahnen begeben.

Im April dieses Jahres hat in Rom die erste große nationale Ausstellung des Musiker-Syndikates stattgefunden, unter Mitwirkung der R. Accademia di S. Cecilia: sie hat sieben Konzerte mit sinfonischer und Kammermusik vorgeführt. An dieser Ausstellung haben auch solche italienische Musiker teilgenommen, die im Ausland leben und dort ihre berufliche Tätigkeit ausüben, die sich aber von ihrem Mutterland nicht losreißen wollten und darum um Aufnahme in das Faschistische Musiker-Syndikat nachgesucht haben. Auf dieser Ausstellung hat das Syndikat es für angezeigt befunden, ausschließlich unter den Jungen einen Wettbewerb für eine Sinfonie, eine Partita, einen Chor und eine Komposition für drei gemischte Stimmen mit kleinem Orchester auszuschreiben. Die prämiierten Werke wurden auf der Ausstellung ausgeführt. Mit dieser wollte das Komitee, bestehend aus den Herren Respighi, Mulé, Casella, Molinari und Tommasini, in sieben Konzerten ein ledendiges und so weit als möglich vollständiges Bild des musikalischen Italien von heute vermitteln. Diese Initiative vermag zu zeigen, welche Möglichkeiten das Musiker-Syndikat geschaffen hat; es hat, über ästhetische Einzeltendenzen hinaus, diese höchst interessante Kundgebung verwirklichen können und es hat, wie schon angedeutet, sich nicht davon abbringen lassen, nach neuen Werten zumal unter den Jüngeren zu suchen. Seine Absichten haben einen vollen Erfolg gezeitigt. Speziell auf sinfonischem Gebiet waren die Entdeckungen einiger junger Autoren sehr bedeutungsvoll, und diese Autoren hätten in früherer Zeit vergeblich den Weg zum Publikum gesucht. In anderen Zeiten und in einem anderen politischen Klima wäre es absolut undenkbar, eine Manifestation dieser Art auch nur zu erwägen, geschweige denn durchzuführen, da sie die vollkommene und ungetrübte Zusammenarbeit zwischen Schöpfern, Interpreten und den wirtschaftlichen Konzertgesellschaften zur Voraussetzung hat.

Die diesjährige Musikausstellung war ein Versuch und ein Experiment, das durchaus gelungen ist; es wird in Zukunft zur Norm und zweifellos auch noch verbessert werden.

Noch heikler aber und zugleich gegenständlicher sind die Bemühungen des Syndikates, der modernen Musik auf dem Gebiet der Aufführungen eine größere Macht zu verleihen. Die Aktivität des nationalen Syndikats und seines Leiters, On. Maestro Mulé, ist in dieser Hinsicht wahrhaft bemerkenswert. Ihm ist mit Unterstützung der Confederazione Nazionale Fascista delle Professioni delle Arti und unter Mitarbeit seines Direktors gelungen, in zahlreiche Leitungen der großen Bühnen und der Konzertgesellschaften bewährte und aktive Vertreter des Musiker-Syndikates zu entsenden. Deren Anwesenheit und auch die Einsicht der Leiter an den großen Theatern und bei den bedeutenden Konzertgesellschaften hat es erreicht, daß dem neuen italienischen Musik-Repertoire ein breiter Raum eingeräumt wurde. Dazu mußten erst einmal die Widerstände nicht nur des Publikums, sondern vor allem jener alten Gesinnung beseitigt werden, für die jede Novität wie eine Beleidigung der Tradition klang. Diese schweigende, bescheidene, wachsame Arbeit der Syndikats-Vertreter ist, selbst da, wo ihre Resultate

noch nicht ganz vollkommen sind, als schöner Beweis für die Lebendigkeit des Musiker-Syndikates und für die Vortrefflichkeit der faschistischen Korporativ-Ordnung zu werten.

Dies ist in großen Zügen die glanzvolle Bilanz des „Istituto sindacale fascista". Aber jeden Tag zeigt die Erfahrung dem Syndikat neue Wege, die einzuschlagen, neue Ziele, die anzustreben sind. Sie auch zu erreichen, ist heute möglich geworden, weil im faschistischen Klima die Kunst geehrt und beschützt wird und weil eine moderne italienische Musik existiert, die — fortsetzend die ruhmreiche nationale Tradition — der neuen Zeiten und des italienischen Staates unter Mussolini würdig ist.

Musikerziehung durch den Dopolavoro

Aristide Rotunno

Commendatore Rotunno berichtet über die musikalische Arbeit des Dapolavoro, der sich zum Ziel gesetzt hat, die Massen in ihrem außerberuflichen Leben körperlich und geistig zu erziehen. Er ist der Leiter der Musikabteilung des Dopolavoro.

In Italien verdankt die musikalische Volkserziehung ihre eigentliche Entwicklung der „Opera Nazionale Dopolavoro" (Nationalwerk für Freizeitgestaltung). Geschaffen vom faschistischen Regime zu dem hauptsächlichsten Zweck, die Freizeit der Arbeiter mit gesunden und zugleich unterhaltenden Zerstreuungen auszufüllen, um die Masse des arbeitenden Volkes physisch, moralisch und intellektuell zu veredlen, hat diese Opera Nazionale mit den zahlreichen von ihr ins Leben gerufenen Betätigungen auch einen enormen Zuwachs an unterhaltsamen Belehrungen und insbesondere an künstlerischen Kundgebungen geschaffen.

Die Kunst — so hat Leo Tolstoi gesagt — unterscheidet sich von anderen menschlichen Aktivitäten dadurch, daß sie auf die Menschen unabhängig von deren jeweiliger Kulturhöhe zu wirken vermag. Und sie ist darum als eines der modernsten Mittel zu betrachten, über das man verfügt, um die Menschen zu bessern und zu erziehen. In dieser heilsamen Wirkung übertrifft die Musik unbedingt alle anderen Künste, da sie mühelos zur Seele des Menschen vordringt, selbst wenn er ein rauher Bursche sein sollte und mit ihrem sieghaften Zauber die Gemüter verfeinert und die Geister erhebt.

Dank dieser anerkannten und erzieherischen Fähigkeiten tritt die Musik in das Programm der OND ein und wird dort im weitesten Maße angewandt. Es handelt sich hierbei einmal um die sogenannte Musikkultur, das heißt: um die Verbreitung der Konzertmusik und der Oper unter den Massen, zweitens aber und noch wichtiger um die musikalische Belehrung, das heißt um die eigentliche Musikerziehung.

Diese nützliche und heilsame Aktion stützt sich natürlich auf eine weitgespannte und vielseitige Organisation, die wir zusammen mit den Hauptpunkten des Programms von Fall zu Fall erläutern wollen.

Um den ihr gesetzten Zwecken zu entsprechen, muß diese für die Volksmassen entfaltete musikalische Tätigkeit notwendig an den nationalen Charakter der Musik gebunden sein.

Wiederbelebung des ländlichen Musizierens

Von vielen Seiten wird versichert, diese große Kunst sei international, und man stellt die irrige Behauptung auf, daß die Internationalität der Musik ihren nationalen Charakter auslöschen müsse. Aber eine genauere Prüfung der musikalischen Kunstwerke ergibt deutlich, daß ihre Internationalität immer in einer Universalität der Inhalte besteht, einer Universalität, die stets an ganz exakt feststellbare Eigenheiten gebunden bleibt. Denn wer die Musik der einzelnen Völker studiert, wird beobachten, daß das musikalische Kunstwerk immer einen umso höheren Grad von Universalität erhält, je mehr es seine nationale Eigenheit bewahrt. Frei in ihrer Erscheinung, bleibt die Musik doch nach Naturgesetzen unlösbar dem Volk verbunden, das sie hervorbringt, dem Milieu, dem sie entstammt, und auch der Zeit, deren geglückter Ausdruck sie ist.

Und deshalb würde jede musikalische Erziehung und insbesondere jede kollektive Musikerziehung ihren wahren Zweck verfehlen, wenn sie nicht die volkhaften Elemente berücksichtigen wollte, von denen jede Musik sich nährt, von welchen sie Gesicht und Wesensart empfängt.

Somit wird die vokale und instrumentale Volksmusik der Tätigkeit der OND zugrunde gelegt. Indem sie die alten und typischen Volkslieder und mit ihnen die ländlichen und dörflichen Musiken wieder zu Ehren bringt, sammelt sie all das, was sich als lebendig und echt in allen Ländern des Königreiches heute noch erhalten hat. Und wie auf der einen Seite in jeder Ortschaft zur Wiederbelebung der überlieferten Gesänge eigene Chorverbände gegründet wurden, so hat man andererseits die alten und charakteristischen ländlichen Instrumente wieder zu Ehren gebracht, indem man neuartige Orchester zusammenstellte, die ihr vielfältiges und reiches Repertoire aus dem unerschöpflichen Quell der Überlieferung beziehen. Was diese Einrichtung für die Erziehung der Massen bedeutet, ist gar nicht abzuschätzen, und unermeßlich ist auch der Vorteil, den die Musikstudenten davon haben, denen die Erforschung der Volkslieder und der Volksmusik ungemein erleichtert wird.

Hier wäre noch zu bemerken, daß diese Verbände von einfachen Landleuten, die der Volksseele so getreue Interpreten und so wachsame Hüter der Tradition sind, ihre Tätigkeit keineswegs auf den Umkreis jenes Landstriches beschränken, in dem sie wohnen, daß sie vielmehr von Land zu Land ziehen, überall unentgeltliche Konzerte veranstalten und damit zahlreiche Zuhörer anlocken, wodurch diese Gesänge und Musiken in die weitesten Kreise getragen werden.

Dieser fortgesetzte Austausch, der von der OND ganz besonders begünstigt wird, zeitigt im Verein mit dem so angefachten Ehrgeiz die erfreulichsten Resultate. Hiermit ist eine Grundform der Musikerziehung gegeben, welche in anderen Betätigungen ihre natürliche Weiterführung findet, und unter diesen vor allem in den Chorschulen, welche als das beste Mittel, das Volk wirklich zu erfassen, anzusehen sind, weil sie die musikalische Kultur zunächst einmal unter ihren Mitgliedern verbreiten, die sich bilden, indem sie ihr Ohr verfeinern, mit einem Teil der bestehenden Musikproduktion in unmittelbare Berührung kommen und sie dann an die Städter weiterleiten und an das große Publikum, das sie zu hören begehrt.

Die „Scuola Corale Polifonica" (Polyphone Chorschule) hat, in dem organisatorischen Aufbau der OND, die Funktion, die Tätigkeit der verschiedenen Chorverbände zu ergänzen, die – wie wir gezeigt haben – in jedem Landstrich gegründet wurden.

Das Bestehen dieser Chorschulen ist von hoher Bedeutung für die Musikkultur, deren Notwendigkeit allgemein empfunden wird, da man ja heute weiß, daß die Musik keine Angelegenheit des Luxus und des Genusses, sondern ein integraler Lebensbestandteil ist und daß sie zur geistigen Erziehung einer Nation beiträgt. Aber diese Chorschulen sind auch unter dem moralischen und sozialen Gesichtspunkt äußerst bedeutungsvoll. Denn abgesehen davon, daß die Übung des Chorgesanges in hohem Grad „hygienisch" ist, weckt und fördert sie auch das Gefühl für Ordnung und Disziplin, für Unterordnung und Verantwortlichkeit und stärkt auch das Selbstbewußtsein. Die Mitglieder einer solchen Chorschule müssen in der Tat zusammenhalten und zusammen marschieren, sie gehen im gleichen Schritt und Tritt, jeder erfüllt seine Pflicht, jeder gehorcht dem Führer und jeder hat sich Rechenschaft abzulegen über seinen individuellen Anteil im Rahmen der Gemeinschaft. Diese Notwendigkeit bringt unschätzbare moralische und soziale Wirkungen mit sich, und es kommt noch hinzu jene bemerkenswerte Erhebung der Gemüter, die sich aus den niedrigen Nichtigkeiten und den unfruchtbaren Plänkeleien des gewöhnlichen Lebens befreien.

Daß die Chorschulen in kurzer Zeit so viel erreicht haben, verdanken sie vor allem den großen Erleichterungen, die die OND ihnen gewährt, und der starken Propaganda, welche diese für sie entfaltet. Man bedenke, daß es heute in Italien etwa tausend Chorverbände gibt, mit ungefähr einhundertfünfzigtausend Mitgliedern. Im Jahre 1932 haben sich etwa zehntausend öffentliche Konzerte veranstaltet.

Wichtig ist auch die Gründung von Madrigalgruppen, die aus den besten Elementen der Chorschulen gebildet werden. Diese Gruppen studieren die alten italienischen Madrigale, welche die Basis unserer klassischen Musik sind, und führen sie in öffentlichen Konzerten zahlreichen Hörern vor.

Vom Chorgesang schreitet man natürlich zur Instrumentalmusik weiter, die ihrerseits allen anderen Formen an Bedeutung noch überlegen ist.

Die „Banda musicale" (Musik-Kapelle) ist in Italien immer ein Gegenstand besonderer Pflege gewesen, und sie ist es noch. Man kann sagen, daß sie ein unveräußerlicher Bestandteil in den Sitten jedes noch so kleinen italienischen Landes ist: keine Festlichkeit, sei sie religiöser oder bürgerlicher Natur, ist ohne Beteiligung der Banda vorstellbar.

Aber im Verlauf der politischen Ereignisse, die nach dem Krieg das bürgerliche Leben Italiens erschütterten, war auch diese Überlieferung in Verfall geraten. Die Bande verloren an Interesse und fielen auseinander.

Es war der Faschismus, der nach Beendigung der politischen Kämpfe und nach der Wiederherstellung der italienischen Sitten die Opera Nazionale Dopolavoro beauftragte, die Neuorganisation dieser typischen Ausdrucksweise der Volksmusik in Angriff zu nehmen. Sie fand sich zuerst einer völligen Auflösung gegenüber, und nur durch ein wachsames Propaganda-System und nur durch allerhand Ermunterungen gelang es, den guten Zweck zu erreichen. Die Banda musicale, zu neuem Leben erweckt, nahm in Italien eine rasche Entwicklung.

Ihre Repertoires wurden verjüngt, ihre technische Struktur erneuert, ihre Instrumente bereichert, und so blühten die Bande alsbald wieder auf. Im Jahre 1932 hat die OND 3500 solcher Kapellverbände gezählt und 76000 öffentliche Konzerte verzeichnet, wobei

natürlich nur die wichtigsten in Betracht gezogen sind. Aber die günstige Entwicklung des Kapellwesens wie auch der Chorverbände verdankt auch sehr viel den großen Wettbewerben, die alljährlich in den einzelnen Provinzen veranstaltet werden. Diese Wettbewerbe stacheln den Ehrgeiz zwischen den verschiedenen Verbänden an, und dieser Ehrgeiz ruft die Leidenschaft für die Musik hervor.

Man bedenke, daß von solchen Wettbewerben, die erst einzelne Provinzen, schließlich aber auch die gesamte Nation umfassen, bis heute bereits etwa 800 abgehalten wurden. Unter diesen muß vor allem der zweite „Concorso Nazionale Bandistico Corale" (Nationaler Wettbewerb der Kapellen und Chöre) erwähnt werden, der in Rom stattfand und mit einem riesigen Konzert abschloß, das in Anwesenheit des Duce von Pietro Mascagni geleitet wurde. An diesem Konzert beteiligten sich die 5000 Kapellmitglieder und die 2000 Chorsänger der anwesenden Verbände, und als Zuhörer wohnten ihm ungefähr hunderttausend Menschen bei, die die Tribünen des römischen Stadions füllten.

Mit der Tätigkeit der Kapellen ist die Organisation des Volksmusikwerkes abgeschlossen. Aber zu dieser schon an sich sehr weit verzweigten Tätigkeit fügt die OND noch im Rahmen des Dopolavoro die Gründung von Streichorchestern hinzu, welche die klassische Musik verbreiten, indem sie allwöchentlich am Sitz ihres eigenen, aber auch fremder Verbände Konzerte geben. Auch diese Aktivität ist von speziellem Interesse, weil durch sie ein engerer Kontakt der Volksmassen mit den großen Musikern hergestellt wird. Die Verbreitung dieser instrumentalen und choralen Konzerte wird wegen ihrer großen Bedeutung möglichst weit in die Massen der Arbeiter getragen, und zum Zwecke einer Verbesserung der technischen Bedingungen bedient sich die OND nicht ausschließlich der Dilettanten, sondern sie setzt, in Verbindung mit den öffentlichen Musikinstituten, auch die jungen Absolventen der staatlichen Konservatorien dafür ein. Diese jungen Musiker können so ihre Kunst in einer großen Anzahl von Konzerten erproben, die stets ein überaus zahlreiches Publikum anlocken.

Einen anderen großen Beitrag zur musikalischen Kultivierung der Massen liefert ohne Zweifel das Grammophon, das bis in die entlegensten Landflecken die Möglichkeit, Musik zu hören, trägt. Seine bewährte Nützlichkeit hat die OND veranlaßt, alle Dopolavoro-Verbände und besonders die kulturellen mit Grammophonapparaten zu versehen, wobei eine strenge Kontrolle der Platten gehandhabt wird. Auch so wird wiederum die Aufgabe erfüllt, italienische Musik ins Volk zu tragen.

Zusammen mit dem Grammophon wird auch das Radio weitgehend nutzbar gemacht. Die Dopolavoro-Verbände sind nahezu sämtlich mit Radioapparaten ausgerüstet, mit denen sie des abends gemeinsame Hörstunden veranstalten.

Die Versammlung hunderter von „Dopolavoristen" vor einem Radiogerät und ihre Heranführung an die großen Musikaufführungen ist vielleicht eines der glücklichsten Mittel, in die Seele des Volkes einzudringen.

Die lebhaften Kommentare, welche sich in den notwendigen Ruhepausen erheben, die gespannte Aufmerksamkeit, mit der diese Arbeiter den Vorführungen folgen, bezeugen deutlich, wie stark das Volk das Bedürfnis und die Notwendigkeit empfindet, sich zu bilden und zu bessern, und mit welcher Bereitwilligkeit daher diese Aktivität aufgenommen wird, welche die OND unter den verschiedensten Formen zugunsten der Arbeitermassen entfaltet.

Für die Radiosendungen in den Dopolavoro-Verbänden und zumal in den ländlichen hat die OND eine ganz spezielle Tätigkeit eingesetzt. Sie hat an die bedürftigsten Verbände Apparate verteilt, hat von der Privatindustrie die Gewährung sehr günstiger Bedingungen für den Ankauf der Apparate erwirkt und hat die EIAR veranlaßt, die kommunalen, provinzialen und staatlichen Dopolavoro-Verbände gänzlich von der jährlichen Teilnahmegebühr zu befreien, während sie bei den abhängigen Gesellschaften eine 50%ige Reduktion und vom Staat die völlige Streichung des obligatorischen Radiobeitrags erlangt hat. Ferner hat sie besondere Radiokurse für die Handhabung der Apparate und auch für die Herstellung solcher eingerichtet.

Auf Grund dieser weitgespannten Vorbereitung ist es der OND auch gelungen, in vielen Zentren kleine musikalische Experimentierbühnen zu eröffnen, welche bereits vorzügliche Resultate aufzuweisen haben. Unter diesen muß vor allem der gelungene Versuch erwähnt werden, den die Generaldirektion der OND im Nationaltheater zu Rom gemacht hat —: die Aufführungen des „Barbier von Sevilla" und des „Freund Fritz" von Mascagni wurden, wiewohl die Darsteller, die Instrumentalisten und die Chöre ausschließlich von „Dopolavoristen" gestellt wurden, ein so lebhafter Erfolg, daß einige junge Sänger von anwesenden Agenten für die nächste Spielzeit einiger großer Opernbühnen engagiert wurden.

Überdies hat die OND sich auch noch darum bemüht, von den großen Operntheatern besondere Erleichterungen für die Dopolavoristen zu erhalten.

Tatsächlich veranstaltet das Teatro Reale dell'Opera, im Einverständnis mit dem Dopolavoro-Verband der Hauptstadt, in jeder Spielzeit vier Aufführungen zu äußerst niedrigen Preisen nur für die Dopolavoristen. In ähnlicher Weise gewährt die Scala drei Vorstellungen pro Saison; das Politeama in Florenz, das „Carlo Felice" in Genua, das „Teatro Grande" in Brescia, das „S. Carlo" in Neapel und das „Massimo" in Palermo bieten besondere Preisermäßigungen, während das „Teatro Regio" in Turin den Dopolavoristen freien Eintritt zu allen Generalproben gewährt.

Das ist in den Grundzügen das von der Opera Nationale Dopolavoro für die musikalische Volkserziehung entwickelte Programm. Aber das ist noch nicht alles. Ergänzt wird dieses groß angelegte Programm noch durch die Tätigkeit des „Carro di Tespi lirico" (Thespiskarren der Oper), worunter ein großes Wandertheater zu verstehen ist, das seit vier Jahren von Land zu Land reist und die Massen der arbeitenden Bevölkerung mit den Meisterwerken der italienischen Oper bekannt macht.

Dieses Theater verfügt über die modernsten technischen Apparaturen, die es auf diesem Gebiete gibt. Von dem Kuppelhorizont „Fortuny" bis zu den allerneusten Projektionsapparaten ist alles da. Seine große Bühne ermöglicht mit Hilfe eines Triebwerkes von verschiebbaren Teilstücken schnellste Verwandlungen, und sein Parkett umfaßt fünftausend Plätze.

In diesem Sommer hat der Thespiskarren seine Spielzeit am 22. Juni in Littoria begonnen, er hat 50 Orte in 33 verschiedenen Provinzen besucht, im ganzen einen Weg von 10000 Kilometern zurückgelegt und 86 Vorstellungen vor einer Zuschauermenge von insgesamt mehr als 300000 Menschen gegeben.

Moderne und traditionelle Faktoren in der faschistischen Musik

Alfredo Casella

Einer der führenden Komponisten Italiens umreißt die geistige Zielsetzung der faschistischen Musik.

Die Notwendigkeit eines musikalischen Stiles, der unserer Epoche zugehört und ihr lebendiger und getreuer Ausdruck ist, wird heute mit seltener Deutlichkeit in ganz Europa empfunden, ganz besonders aber in Italien, das als ein Land einer alten und ruhmreichen Kunstüberlieferung dieses Problem mit erhöhter Aufmerksamkeit betrachten muß. Wenn ich sage, daß die italienischen Musiker sich nachdrücklichst mit diesem Problem befassen, so meine ich damit selbstverständlich nur jenen Teil unserer Komponisten, der wirklich zählt, während ich die andere – erheblich zahlreichere – Gruppe von Meistern übergehe, welche die Probleme der Kunst niemals beschäftigt haben und auch nie beschäftigen werden, weil sie die Musik höchstens als eine „klingende Autobiographie“ betrachten.



Allgemein bekannt ist die geschichtliche Lage im Italien des vorigen Jahrhunderts: ein völliges Verschwinden der absoluten Musik (der sinfonischen sowohl wie der Kammermusik), wohingegen von sämtlichen Komponisten eine einzige Gattung kultiviert wurde (mit außergewöhnlichem Glück, wie man hinzufügen muß): die Gattung der Oper. Ohne bei historischen Einzelheiten zu verweilen (was übrigens auch nutzlos wäre, da die Geschichte unserer Oper ja hinlänglich bekannt ist), können wir feststellen, daß diese „Autokratie“ der Oper, die von einem wahrhaft „imperialistischen“ Welterfolg begleitet wurde, wie ihn auf dem Gebiet des Theaters keine Musik je zuvor gekannt hatte, zwangsläufig allmählich das Vorurteil begründen mußte, als wäre die Oper die einzige geschichtliche Gattung der italienischen Musik. Und das ereignete sich in der Tat. Angesichts des umwerfenden Siegeszuges unserer Oper im neunzehnten Jahrhundert war es nur natürlich, daß unser achtzehntes wie auch unser siebzehntes Jahrhundert in Vergessenheit geriet. Vivaldi, D. Scarlatti, Monteverdi, Frescobaldi – um nur diese zu nennen – wurden so zu bloßen Namen, die nur noch für ein paar Archäologen der Musik ein Begriff waren, dem großen Publikum jedoch völlig unbekannt blieben. Damit nicht genug, wurden diese Männer – was uns heute ganz unwahrscheinlich anmutet — auch den Musikern selbst Namen ohne Inhalt.

Als im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts sich in Italien eine Wiedergeburt der sinfonischen Musik bemerkbar zu machen begann (eine Wiedergeburt, die sich – wie es nicht anders sein konnte – im Schatten der großen deutschen Sinfonik vollzog), nahm dieser neue Geist sogleich eine feindliche Haltung gegenüber der Oper des neunzehnten Jahrhunderts an. Das ist leicht zu erklären, wenn man bedenkt, daß diese ersten Anzeichen einer Rückkehr zur absoluten Musik, wie schon erwähnt, unter deutschem Einfluß standen und daß sich dieser Vorgang gerade in jenen Jahren abspielte, als es schien, als ob der Sieg Wagners unsere romanische Oper für immer hinwegfegen würde. (Wer hätte es damals gewagt vorauszusagen, daß im Jahre 1932 Verdi an Aufführungszahl Wagner in Deutschland besiegen würde!)

Und diese gegen die Oper gerichtete Stimmung machte auch keine Anstalten, sich zu besänftigen, als in den anderthalb Jahrzehnten vor dem Krieg die deutschen Einflüsse sich fortschreitend abschwächten und schließlich ganz verschwanden, um neuen Stimmen Raum zu geben, die nunmehr aus Frankreich und Rußland kamen. Als der Krieg kam, war der neue Geist der italienischen Musik bereits daran, Gestalt zu gewinnen, wenn er auch damals noch ziemlich stark von fremdländischen Einflüssen geformt war. Nach dem Krieg dann, als unsere gegenwärtige, faschistische und einheitliche Gesinnung sich herausbildete, erfuhren jedoch auch wir die Auswirkungen jener heftigen, in ganz Europa aufschlagenden antiromantischen Welle (Neue Sachlichkeit, Objektivismus, „Musik um ihrer selbst willen"). Es versteht sich, daß — bei uns wie anderwärts — diese neue Tendenz die lebendigsten und modernsten unter den Musikern beeindruckte. Es ist jedoch merkwürdig und der Erwähnung wert, daß im Verlauf dieser sehr bedeutungsvollen Umschichtung der Wagnerismus völlig verschwand, der schon zuvor hinter den Einflüssen Rußlands und Debussys zurückgetreten war, welche dann ihrerseits verschwanden, während, fast ohne daß man es recht merkte, die Oper des neunzehnten Jahrhunderts wieder unter gerechteren Gesichtspunkten gewertet wurde. So kam es, daß nach einigen Jahren des „furor antiromanticus" die Musiker des neuen Italien auf einmal ihren Frieden mit der alten und vor kurzem noch verachteten Oper machten. Heute, da auf die seinerzeit und bei uns mehr als anderswo notwendige antiromantische Haltung ein neuer Geist gefolgt ist, der jene Vergangenheit, die man gestern noch so eifrig bekämpfte, als eine historische Periode ansieht, an die uns eine unauflösliche Kontinuität von Erfahrungen und Beziehungen bindet, heute wird jedem von uns immer klarer, daß es unsinnig wäre, länger mit Gewalt auf einer These zu beharren, die mit ihrer Verneinung jeglicher Verbindung zwischen der Romantik und unserer Epoche eine radikale Veränderung unserer Kunst erzwingen müßte, die alle Fäden der Tradition und der Geschichte zerreißen würde. Und so gelangt man zu der bemerkenswerten Erkenntnis, daß die Oper, die unter ihrer enormen Überlegenheit die Erinnerung an die früheren Jahrhunderte zu begraben schien, vielmehr in Wahrheit eine Fortsetzung eben jener Vergangenheit ist, eine Brücke, die den Klassizismus des achtzehnten Jahrhunderts mit dem zwanzigsten Jahrhundert verbindet. Jetzt aber, da die antiromantische Welle zu verebben beginnt, sind wir stolz darauf, in diesen Reihen gekämpft zu haben, und wir verteidigen nichtsdestoweniger die Stellungen, die wir in so hartem Ringen erobert haben, indem wir auf drei wesentliche Ergebnisse hinweisen, die diese Bewegung erzielt hat.

Erstens: die endgültige Liquidation des Verismus als einer lebendigen künstlerischen Macht (welche sich in Wahrheit zu unserem Schaden ausgewirkt hat nicht so sehr auf Grund ihres kärglichen Kunstgehaltes als in Folge ihrer beachtenswerten Popularität.)

Zweitens: die Gewinnung einer genauen Einsicht in die geschichtlichen Perspektiven, welche es uns heute erlaubt, den Impressionismus (und das heißt vor allem die Kunst Debussys) als eine Weiterführung und Dekadenz der romantischen Kunst, nicht aber als eine Reaktion auf diese zu erkennen.

Drittens und letztens: bei den Besten unter uns die Rückgewinnung der „Unbewußtheit des Ausdrucks" (Mila).

Einheitsfront gegen veristische Dekadenz

Wenn heute wiederum der Ausdruck als Lebensquell des Kunstwerk zwar, nicht aber als sein einziger und alleiniger Zweck angesehen wird, so ist das zweifellos das positivste Resultat einer kampfreichen Epoche, das einige Kritiker als eine bloße Modelaune hinstellen wollen, während es in Wirklichkeit höchst heilsam und wohltätig war.



Aus dieser Verknüpfung von Vorgängen und Haltungen, von Erfahrungen, Kämpfen und Eroberungen ergibt sich mit aller Deutlichkeit das gegenwärtige Gesicht unserer Musik als gerechtfertigt. (Ich wiederhole: ich spreche hier nur von dem besten Teil unserer Produktion, von dem, der einzig zählt, wenn man von den Beiträgen zu den großen Problemen der nicht nur nationalen sondern auch universalen Aktualität redet.) Indem sie sich zu einer strengen, konzisen und architektonischen Kunstform hinwendet, für die der Ausdruck nicht mehr Selbstzweck sondern nur ein wesentliches Element innerhalb einer Musik ist, die Bewegung und Konstruktion als gleichermaßen wichtig erachtet, will die italienische Musik von heute neben den großen Eroberungen der letzten Jahre auch den besten Teil der vergangenen Jahrhunderte in sich vereinen. Nachdem der Friede mit der Oper geschlossen ist, wird es heute wieder möglich, nicht nur von Verdi sondern auch von Bellini oder Rossini ebenso zu lernen wie von Scarlatti, Monteverdi oder Frescobaldi. Dabei ignoriert unsere Musik nichts von alledem, was die moderne Technik in den letzten Jahren entdeckt hat. Einzig die Atonalität hat bei uns niemals Glück gehabt und ist ein Phänomen geblieben, das manche gründlich studiert haben, das aber keiner sich zu eigen gemacht hat. Wer unsere heutige Malerei und die neue Architektur gut kennt, für den ist es leicht, in diesen den selben Geist der Erneuerung im Sinne einer Vereinigung von modernen und traditionellen Faktoren zu finden, wie ihn auch der wichtigste Teil unserer gegenwärtigen Musik offenbart.

Manchen werden die großen Persönlichkeiten der modernen italienischen Musik sehr verschiedenartig und sogar widerspruchsvoll erscheinen. Wenn aber jeder von diesen Musikern auch die Straße zu gehen gesucht hat, die ihm sein Gewissen und sein Talent vorschrieb, so haben sie doch alle miteinander ursprünglich eine starke „Einheitsfront“ gegen die Auswüchse der veristischen Dekadenz gebildet. Und diese Einheitsfront würde morgen wieder auferstehen, wenn – was uns unmöglich scheint – diese verstorbene Kunst Anstalten machen sollte, wiederzukehren.

Wenn es nicht an Raum mangelte, so wären hier noch andere Betrachtungen über die tonalen Eigenheiten unserer Musik anzufügen (die stärkstens um die Erhaltung des klassischen Tonalitätsgefühles bemüht ist) sowie über ihre gebräuchlichsten Formen. (Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Abkehr von der beethovenischen Form und die Annäherung an unsere großen vor-romantischen Formen; beachtlich auch die Tatsache, daß von den begabteren Jungen sich kein einziger mehr für die Sinfonische Dichtung interessiert.) Aber nach dem Vorausgeschickten kann es genügen, die klare Physiognomie einer Kunst aufzuzeigen, die nunmehr ihre Unabhängigkeit und ihre totale Autonomie innerhalb jenes vielfältigen Spieles von Richtungen errungen hat, die heute Europa durchziehen.

(Als persönliche Anmerkung muß ich hinzusetzen, daß meine jungen Landsleute nicht immer so kühn sind, wie ich es wünschte. Aber das ist die Folge bestimmter Reaktionen von seiten des Publikums, die ihrerseits wiederum der beklagenswerten

Tätigkeit unserer großen Kritiker zu verdanken sind. Mit wenigen Ausnahmen nämlich befindet sich die Kritik in der Hand von durchgefallenen Komponisten, die alles tun nur das nicht, was die wahre Aufgabe der Kritik wäre: dem Publikum ein Führer in die Zukunft zu sein. Das freilich ist ein Problem, das nicht nur in Italien, sondern auch in anderen großen Ländern besteht.)



Immerhin dürfen wir schließen mit der Feststellung, daß das Problem der Bindung von modernen und traditionellen Elementen bei uns, in der Musik wie in der Malerei, praktisch gelöst ist. Es gibt in Italien eine Musik, die zugleich modern und traditionsgebunden ist, und ihre Physiognomie ist unverwechselbar. Für die Gegner dieser Kunst ist es nicht schwer zu verkünden (und sie wiederholen diesen Refrain täglich bis zum Überdruß), daß die Oper des neunzehnten Jahrhunderts und sogar der Verismus eine größere Popularität, eine allgemeinere Beliebtheit hatten und heute noch haben. Geradeso wie manche Kritiker in Deutschland vermeinen, daß sie Hindemith zu Fall bringen, wenn sie sagen, daß er kein Beethoven, kein Wagner und nicht einmal ein Richard Strauß ist. Aber es lohnt nicht, sich bei solchen Torheiten aufzuhalten. Im Augenblick geht es auch gar nicht darum, das einzelne Individuum zu werten, was Aufgabe der Geschichte und nicht der Tageszeitungen ist. Es handelt sich vielmehr nur darum, zu erkennen, ob unsere Generation ihre Pflicht gegenüber der Kunst und gegenüber ihrem Lande getan hat. In dieser Hinsicht dürfen wir, so glaube ich, guten Mutes sein. Die Lage, die wir den Jungen übergeben, ist nicht im entferntesten zu vergleichen mit jener, der wir uns seinerseit gegenübergestellt fanden. Das Italien von heute ist ein völlig anderes als das armselige Italien zu den Zeiten von Adua. Was auch geschehen mag, ich glaube: einer kleinen Gruppe von Musikern, die tapfer gegen alle Schwierigkeiten gekämpft hat, ist es erlaubt, ruhigen Herzens zu sein. Sie dürfen sich getrost sagen, daß sie ihrer hohen Verpflichtung gegenüber der Kunst und gegenüber dem faschistischen Staat Genüge getan haben.

Neue italienische Musik im faschistischen Staat

Mario Labroca

Labroca ist einer der besten jungen Kritiker Italiens und Schriftleiter an der römischen Tageszeitung „Lavoro fascista".

Betrachtet man die geschichtlichen Perioden von der Höhe der Jahrhunderte aus, so zeigt es sich, daß die großen Revolutionen und die politischen Erhebungen fast stets auch von Revolutionen und Umformungen auf dem Gebiet der Kunst begleitet werden. Es ist nun sehr schwierig, die Gesichtspunkte dieser Analogien sammeln zu wollen, solange die historische Periode selbst noch in voller Entwicklung steht; es wird aber doch möglich unter der Voraussetzung, daß man die politischen wie die künstlerischen Sachverhalte mit völliger Leidenschaftslosigkeit untersucht.

Was die geistigen Zusammenhänge angeht, die zwischen der faschistischen Revolution und zwischen der zeitgenössischen italienischen Musik bestehen, so wird es nicht schwer fallen, da mancherlei Übereinstimmungen zu entdecken und aus ihnen gewisse Konsequenzen zu ziehen.

Verismus: Sammelpunkt der Mittelmäßigkeit

Für die Menschen unserer Generation (worunter jene Generation verstanden sein soll, die heute zwischen dreißig und vierzig ist), erschien die italienische Musikwelt, als wir sie in den letzten Jahren vor dem Kriege betraten, beherrscht vom veristischen Musikdrama, von dem noch gezeigt werden wird, wie wenig es dem echten Geist der italienischen Musik zugehörig ist. Oper – Oper – und nichts als Oper, wenn man einmal von den noblen Versuchen Martuccis und Sgambattis absieht, die eine sinfonische Schule in Italien bilden wollten, und wenn man die frühsten Versuche der jungen Schule (Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi) beiseite läßt, welche nicht bloß gegen die Traditionssucht des Publikums Front machten, sondern auch – und das war schwerwiegender – gegen die schlimme Ungastlichkeit der Konzertsäle und der Theater.

Gewisse Regierungen, und vor allem jene demokratischen, deren Glaubensbekenntnis ein absoluter Agnostizimus ist, erreichen auf dem Gebiet der Kunst nichts anderes als die Herausbildung einer mittelmäßigen Produktion, die gut ist für den mittleren Geschmack und in der sich alle charakteristischen Merkmale der Nation verlieren, weil in dieser Produktion die Geschmacksrichtungen und die durchschnittlichen Tendenzen aller Schulen der ganzen Welt zusammen fließen. Was aber noch seltsamer ist, das ist der Umstand, daß diese Manifestationen – weit davon entfernt, für das gehalten zu werden, was sie wirklich sind, nämlich ein Sammelsurium der unterschiedlichsten internationalen Produkte – auch noch als nationale Bestätigungen in den Himmel gehoben werden.

So geschah es in Italien mit dem veristischen Musikdrama, das, wie gesagt, das italienische Musikleben völlig unterjocht hatte. Nimmt man ein paar Werke Puccinis aus, so war die veristische Oper wie ein großer Oelfleck, der sich über ganz Italien ausbreitete. Es war das typisch bürgerliche Musikdrama, in dem man keine Spur der italienischen Tradition finden wird, weil es – anstatt sich aus den reinen musikalischen Werten aufzubauen – seine Emotionen aus äußeren Faktoren bezog, aus dem Wort und den Wortakzenten, aus den Vorgängen des Librettos und der rein theatralischen Verknüpfung der dramatischen Episoden. Die italienische Oper des neunzehnten Jahrhunderts war zutiefst national wie es auch der Geist war, der das politische Leben jener Zeit beherrschte; und diese Oper hatte ihr hervorstechendstes Charakteristikum in ihrer absoluten Musikalität. Sie erschien als eine Musik, für die Szene, Sujet und Handlung nur ein Vorwand waren, zuweilen ein inspirativer Vorwand, aber immer doch nicht mehr als ein Vorwand. Die Oper Verdis ist groß insoweit, als sie im tiefsten musikalisch ist, insoweit es, um sie zu lieben, nicht nötig ist, die auf der Szene dargestellte Geschichte zu verstehen, weil die Oper auf musikalische Weise die Leidenschaften darstellt, die auf der Bühne agieren – die agierenden Leidenschaften, wohl verstanden, und nicht die abrollenden Episoden. Es ist bis zu einem solchen Grade reine Musik, die an diesen Stellen hervorquillt, daß sie ganz in Gefühlsausdruck und Gefühlsklärung sich verwandelt, nicht aber zur Vernebelung von Vorgängen dient. Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts steht ihrer Substanz nach auf dem Niveau der sinfonischen Musik. Trotz des romantischen Geistes, der in ihr weht, ist das eine streng klassische Musik, was ihre Form, was die Entwicklung, die Logik ihrer rein musikalischen Sprache anbetrifft: eine Musik, deren Herkunft von der italienischen Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts ganz unverkennbar ist.

Die veristische Oper hingegen zerstört jede geschlossene Melodik und ihre Klarheit,

um sich einem anonymen und konturlosen Rezitativ in die Arme zu werfen, jenem Rezitativ, dessen Endziel es ist, dem Wort zu ermöglichen, munter auf dem Notenmeer umherzuschwimmen, damit nur ja die Forderungen der Handlung und ihrer vollkommenen Verständlichkeit erfüllt werden.

Gleichzeitig mit der Einnistung des veristischen Musikdramas entstand in Italien eine andere Strömung: die der sinfonischen und Kammermusik: eine Strömung, der Musiker wie Martucci und Sgambatti Antrieb gaben. Es muß aber gesagt werden, daß das Werk dieser Komponisten, das einer Reaktion auf die musikdramatische Überschwemmung seine Entstehung verdankt, sich damit begnügte, seine eigenen Wurzeln in jenes Erdreich zu senken, das am ehesten geeignet schien, noch Früchte herzugeben: in die große Tradition der deutschen Sinfonik. Ein abgeleitetes Werk also, das mit italienischem Geist und Charakter nichts zu tun hatte.

Die jungen Komponisten traten im gleichen Augenblick in das Kunstleben ein, als Italien sich anschickte, eine nationale Geistigkeit zu erringen und der Welt wieder sein wahres Gesicht zu zeigen. Die Kunst und insbesondere die Musik befand sich in einem trostlosen Zustand, weil auf der einen Seite die Oper als nichts anderes denn als ein Sammelbecken sämtlicher Gemeinplätze aus aller Herren Länder angesehen werden konnte, während auf der anderen Seite die neueste sinfonische Schule sich ihre Ausdrucksweise von fremden Völkern entliehen hatte.

Daraus ergab sich für die Jungen, soweit sie sich ihrer Verantwortung bewußt waren, die Notwendigkeit, auf die italienische Tradition zu schauen und sich ihrer zu bemächtigen, um sie in neuen Werken wiederaufleben zu lassen. Man schlug eine starke Brücke zur Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts, eine Brücke auch zur Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, indes man mit frisch erwecktem kritischen Sinn die Opern des 19. Jahrhunderts studierte.

Casella und Malipiero, Pizzetti und Respighi schufen mit Hilfe dieser Rückbesinnung, dieser Vertiefung in die reinen Quellen italienischer Tradition einen neuen Stil und verliehen so der Musik Italiens eine klare Gestalt.

Worin bestanden nun die typischen Merkmale dieser neuen Kunst? Vor allem in der Klarheit der Sprache, in der Logik, in der Konstruktion, in der Harmonie.

Eine Sprache, die sich eher entfaltet als daß sie sich entwickelt, die ihre Logik aus dem Aufbau der Elemente selber schöpft und nicht so sehr aus ihrer periodischen Wiederkehr und ihrer gewohnten Variation; eine Konstruktion, die nicht von außen ihre Anregungen bezieht, sondern aus den Ansprüchen der Ideen und deren Wandlungen entspringt; eine Harmonie, die sich ebenfalls befreit hat von dem unvermeidlichen Kreislauf durch die Akkorde der Dominanten und die eben darum reiner, natürlicher und spontaner geworden ist; ein entschiedener Rhythmus, der klärend wirkt und das melodische Material desto deutlicher hervorhebt.

Ganz zwangsläufig mußten diese neuen Werke bei der herrschenden Mentalität Anstoß erregen: bei einer geistigen Verfassung, die an die grauen Farben und an die Monotonie gewöhnt war und die sich jeglicher Kundgebung wiedersetzte, welche die Anzeichen des Neuen und Revolutionären trug.

Obwohl nun das faschistische Regime jeder künstlerischen Produktion die vollste Freiheit läßt, haben dennoch gerade die jungen Kräfte die tiefe Verbundenheit gespürt,

welche die politische Revolution mit dem Umschwung in der Kunst eint. Sie haben empfunden, daß ebenso, wie jene eine Bestätigung des italienischen Geistes war, der sich nach den Forderungen der Zeit umgeformt hatte, auch dieser nichts anderes war als die logische Übertragung typisch italienischer Formen in die Haltung unserer Zeit. Ihrem Wesen nach war diese italienische faschistische Revolution eine echte und eigentliche Revolution und keineswegs, wie die Welt erst glauben wollte, eine gewöhnliche Reaktion. So war es nur folgerichtig, daß auch die revolutionären Umformungen der Kunst ihrerseits zum Ausdruck der faschistischen Bewegung wurden.

Respighi wurde durch eine Berufung in die Akademie geehrt, Casella, Malipiero und Pizzetti, sowie die Jüngeren wurden weitgehend unterstützt und ermutigt: dies ist die Stellung des faschistischen Staates gegenüber den modernen Bestrebungen der Musik.

Nicht umsonst trägt die „Ausstellung der faschistischen Revolution" alle Anzeichen imponierender Großartigkeit und höchster Modernität.

Blick in Zeitschriften

Die Musikpflege (Leipzig) Heft 6 und 7

Fritz Stein: *Das einheitliche deutsche Chorgesangwesen.*

„Was ich dem Chorsingen wieder wünschen möchte, das ist die alte schöne viel gepriesene Bindung von Musik und Leben, der lebendige Schwung echter Begeisterung. Wir wollen keinen Historismus, keine ästhetische Scheinkultur, sondern aus dem Volk kommende und zum Volk dringende Musik."

Otto Spreckelsen: *Neue Jugend und Chorgesang.*

Hans Boettcher: *Plöner Musiktag und heutige Laienmusik.*

Eberhard Preussner: *Der Lehrdirigent.*

Die Musik (Berlin) Septemberheft

Siegfried Burgstaller: *Grundsätzliches zum Problem des musikalischen Wiederaufbaus.*

„Wir werden uns nicht gegen das Kühne und Ueberraschende wenden, sondern nur gegen Pseudokühnheit und Bluff; nicht gegen das auf den ersten Anhieb schwer Verständliche, zu dem wir uns vielleicht erst mühsam emporschulen müssen, sondern nur gegen das, was auch bei ernsthaftester Beschäftigung mit seiner Substanz und Struktur keine innere Konsequenz, keinen organischen Aufbau und also nicht wenigstens ornamentalen Wert offenbart.

Allgemeine Musikzeitung (Berlin) Nr. 38/39

Friedrich Herzfeld: *Die deutsche Volksoper im neuen Spielplan.*

Fritz Lauhöfer: *Zur Soziologie des Rundfunks.*

Zeitschrift für Musik (Regensburg) Oktoberheft

Hans Költsch: *Der neue deutsche Opernspielplan.*

„Das ist ja das Uebel und die grosse Gefahr, dass der phlegmatische, selbstbewusste Bürger von heute in ‚nationalen' Opern (und Dramen) gespiegelte, gestaltete Gegenwart zu erblicken glaubt, ‚moderne' Kunst — und dass er froh ist, dass solche Kunst ‚seiner' Zeit keine grösseren geistigen Anforderungen an ihn stellt, als dies solche Werke tun. Auseinandersetzungen mit geistigen Problemen, zumal im Bereich des Theaters, sind ihm, diesem satten Bürger, herzlich lästig; daher war und ist er immer geneigt, ‚modern', ‚genial', ‚individuell' mit antinational, undeutsch, destruktiv gleichzusetzen; daher schiebt er Notzeit und Krise vor, um das Theater als blosse Stätte der ‚Entspannung', der Loslösung vom Alltag, als Vermittler der ‚sozialen Illusion' zuzulassen. Es gehört zum Besten und Weitesttragenden des nationalsozialistischen Kulturprogrammes, diesem Geist des Mittelmasses, der Indolenz, des satten Phlegmas, des bequemen Geniessertums, des Nichtsaufgebenwollens Krieg anzusagen und dem Bürger wieder den alten deutschen Bürgergeist, das Gefühl wieder seiner repräsentativen öffentlichen Stellung und Verpflichtung einzuimpfen, aber ‚über Stammtisch- und blosses Stimmungsgerede hinaus', wie es der Führer einmal prachtvoll aussprach.'"

Fritz Tutenberg: *Operninszenierung und völkische Wiedergeburt.*

Mary Wigman: *Der Tänzer und das Theater.*

Die Singgemeinde (Kassel) Heft 6

Konrad Ameln: *Fachmusiker und Laienmusik.*

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt (Zürich) Heft 16–19

Karl Nef zum 60. Geburtstag; Hermann Spelti: *Winterthurer Programme*; Willy Reich: *Hermann Scherchen und seine Strassburger Arbeitstagung* Erich Katz: *Carl Orff und sein Schulwerk.*

Pro Musica (Berlin) III

Paul Höffer: *Aus der Hausmusikmappe, Duo 1 und 2*; K. F. Noetel: *Stück für Streicher;* Herbert Trantow: *Aus der Suite II für Klavier*: Willy Burkhard: *Saerspruch.*

Die Neue Rundschau (Berlin) September

Käthe Illch übersetzt nach der Veröffentlichung Daniel Olivier's Briefe von Franz Liszt und der Gräfin Marie d'Agoult aus dem ersten Jahr ihrer Freundschaft.

Die Hilfe (Berlin) 19. August

Theodor Heuss: *Randbemerkungen zur Kunstpolitik.*

In einer seiner Kundgebungen hat der eine Führer des „Kampfbundes für deutsche Kultur", Hinkel, heftig gegen jeden gesprochen, der es künftig noch wage, Schiller, Richard Wagner zu bemängeln. Wir haben nicht vor, das zu tun — wie kämen wir dazu! Richard Wagner ist für einen Teil der nationalsozialistischen Führerschicht schlechthin die Selbstvollendung des schöpferischen deutschen Geistes — wie nun, wenn einer die inhaltliche Erfüllung seines dramatischen und musikalischen Genies recht zeitbedingt empfindet, sehr, allzusehr späte Mitte des 19. Jahrhunderts, da eine spekulative Romantik mit grossbürgerlichem Rationalismus sich begegnet und ein eigentümlicher, fast theatralischer Lebensstil sich daraus entwickelt? Die merkwürdige Grösse dieses Mannes steht in ihrer Zeit, stark durch Fülle der Erfindung über ihre Zeit hinaus — wie aber, ist gerade sie mit dem den barocken Zügen ihres Individualismus, die Fassung des Deutschen? . . . Das Deutschtum soll man nicht pressen. Es ist keine feste geometrische Figur, es ist Dehnung und Enge, Wandel und Dauer, vielgestaltig im Sein und wechselvoll genug in seiner Deutung.

Die Tat (Jena) September

Werner Klau: *Die Fronten der deutschen Dichtung.*

Gerd Benoit: *Vom Weg der Musik.*

Wenn die Musikhistoriker, die sich mit den letztvergangenen Jahrzehnten befassen, den Beginn einer Wende etwa mit den Namen Debussy, Strawinsky, Schönberg umreissen, die die völlige Auflösung der bisherigen harmonischen Gesetze brachten, und von Strawinsky sagen, dass er der Weichlichkeit wieder Mark entgegensetzte, so trifft das in mancher Hinsicht, besonders vom Musikstil gesehen, durchaus zu. (Es trifft in jeder Hinsicht zu. Die Schrittl.) Diese Komponisten haben Berge von Schutt fortgeräumt, aber sie waren menschlich noch viel zu sehr mit der alten „Gesellschaft" trotz gegenseitiger Ablehnung identifiziert und schufen ja auch für diese. Ihr Auftreten war revolutionär und rüttelte übermütig an den Gipsfassaden der Konzertsäle, die sich bedenklich leerten.

Wirklich neue Kräfte können erst dort aufblühen, wo der Boden der bürgerlich-liberalen Lebenshaltung gänzlich verlassen ist und wo auch der Ehrgeiz nicht mehr besteht, für den Applaus der Menge zu schreiben, sondern die Freude am Singen und Spielen der Beweggrund ist.

Von einer Seite droht der Entwicklung Gefahr. In gewissen reaktionären Kreisen, die aus wirtschaftlichen wie weltanschaulichen Gründen ein Interesse daran haben, das Musikleben der Vorkriegszeit wieder aufzurichten und die alten Pfeiler zu stützen, wird seit langem ein heftiger Kampf gegen die Volksmusikbewegung geführt. Dieser ist umso gefährlicher, als er unter dem Deckmantel des Nationalen in Erscheinung tritt.

Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst (Göttingen) Heft 7 (Juli)

Karl Kappesser: *Grundsätzliches über kirchenmusikalische Veranstaltungen*

„. . . Ist es nicht fast grotesk, von liturgischen Gottesdiensten zu sprechen, wenn Geistlicher und Chor sich gegenseitig ansprechen und ansingen, wenn Solisten auf der Empore ein kleines Konzertchen geben und die Gemeinde . . . zuhört? Liturgien — ein jeder weiss wohl zu gut, dass der Grieche darunter „handeln" verstand, dass wir also die Liturgie als Handlung betrachten müssen . . . Wenn wir uns besinnen, woher die Form des „liturgischen Gottesdienstes" kommt, so ist es ja im allgemeinen bekannt genug, dass wir uns hier auf die Vesper und Messe der alten Kirche stützen sollten. . . . Allererste Voraussetzung ist dabei natürlich, dass wir uns überall wieder darauf besinnen, dass die evangelische Vesper, genau wie die katholische und altchristliche, in engster Beziehung stand zum Evangelium des folgenden Sonntags, oder sich als Ausklang des Sonntags noch einmal auf das Vormittags-detempore bezog . . . Wir wollen nicht Musik machen, sondern mitten in der Gemeinde als ein lebendiges Glied mitsingen von der Gnade Gottes!

Karl Knodt: *Sinn und Stellung der Kirchenchöre.*

Otto Brodde: *Musica sacra im zeitgenössischen Schaffen.*

. . . Drei geistige Bereiche gibt es heute: romantischen Zeitgeist, realistischen Zeitgeist (mit einem grossen Teil sonstiger Ismen) und die Antwort auf beide, das eben, was den Zeitgeist der Gegenwart ausmacht . . . So wird die Kunst der Heinrich Kaminski oder Ludwig Weber oder Ernst Pepping geboren aus einer tiefinnerlichen Gläubigkeit. Damit rückt alles Nichtkirchliche und Nichtkünstlerische, alles Handwerkliche ganz und gar an die Peripherie . . .

Zeitschriften

Musica Sacra (Regensburg) Heft 7/8 (Juli/August)

Leo Söhner: *Von der Zukunft der katholischen Kirchenmusik.*

. . . Die Zukunft der Musica sacra hängt ab von der Ueberwindung des Profanen und Individuellen. Zwei Reformversuche werden unternommen: der eine durch die volksliturgische Bewegung, die von Klosterneuburg ausgeht; der andere vor allem durch die internationale Gesellschaft zur Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, die in Frankfurt ihre erste Tagung abhielt. Der eine kommt „von oben" durch die Künstler, der andere „von unten" durch das Volk; der eine schreitet vorwärts, der andere geht zurück auf die alten Quellen. Die volksliturgische Bewegung will das Volk hinführen zu den liturgischen Gebeten, Gesängen und Zeremonien. Das Volk soll wiederum zum Träger des gottesdienstlichen Gesanges werden und soll darum nicht allein den gregorianischen Choral, sondern auch die lateinische Kirchensprache lernen. Die Künstler dagegen wollen ein neues musikalisches Idiom schaffen, das aus unserer heutigen Generation herauswächst, unmittelbar zu ihr spricht und von ihr verstanden wird. Durch die Anknüpfung an die alte Polyphonie wird eine Abkehr von aller Pose, Unehrlichkeit und Aeusserlichkeit eingeleitet.

Domincus Johner: *Choral und Choralpflege (Zur Rhythmusfrage des Chorals)*

Ludwig Bonvin: *Warum diese Opposition dem Choral gegenüber?*

Musica d'Oggi (Mailand) August/September

Alberto de Angelis: *Der Bühnenmaler Verdis.*

Carlo Ferrario war ein Sohn des Volkes und als solchem war es ihm gegeben, in die Seele des volkstümlichsten aller italienischen Komponisten im 19. Jahrhundert einzudringen: Verdi.

Die Verständigung zwischen den beiden Künstlern wurde so leicht eine vollkommene und intime. Der schwer zufriedenzustellende Meister, der an seine Sänger wie an seine Librettisten geradezu tyrannische Forderungen stellte, erteilte auch Ferrario seine Befehle. Aber dieser liess sich gern von ihm befehlen, nicht nur, weil der Maler für den Musiker die grösste Verehrung hatte, sondern vor allem, weil die beiden sich auf derselben Ebene begegneten ... Verdi ist zwanzig Jahre älter als Ferrario. Als dieser sein Bühnenmaler wurde, hatte Verdi der Welt schon unsterbliche Werke geschenkt. Aber Ferrario lieferte auch zu den Jugendwerken die Bilder, gelegentlich der Neueinstudierungen in der Scala. Schliesslich hat er auch die beiden letzten ruhmreichen Werke herausgebracht: Othello und Falstaff.

Die Anpassung der Bühnenbilder Ferrarios an die Werke seiner Zeitgenossen ist so gross und so vollkommen, dass diese gewissermassen endgültig werden. So versteht man, dass sein bühnenbildnerisches „Repertoire" heute noch lebendig ist.

Sackbut (London) August

Robert H. Hull: *Die Frage der öffentlichen Proben.*

Heutzutage kann von der Einrichtung der „öffentlichen Proben" in unserem Land kaum die Rede sein.

Welche unmittelbaren Vorteile ihre Einführung haben würde, kann man bei solchen Werken wie Waltons „Belsazars Fest" oder Hindemiths „Das Unaufhörliche" erkennen. Solche Werke (darin werden mir wohl die meisten Leser zustimmen) können dem Publikum nur mit Sinn und Verstand nahegebracht werden, wenn der Aufführung eine vernünftige Vorbereitung vorausgeht. Beide Werke wurden vom Rundfunk gebracht, und ich zweifle nicht, dass in jedem Fall der Mehrzahl der Funkhörer die Abhaltung einer „Zuhörprobe" sehr willkommen gewesen wäre. Werke von solcher Neuartigkeit lassen sich nicht in einer viertelstündigen Vorrede erschöpfen, mag der betreffende Sprecher noch so begabt sein . . . Funkaufführungen neuer Werke sollten etwa nach folgendem Schema vor sich gehen: 1) Kurze Einführung in den Gesamtplan und die Grundidee des Werkes. 2) Vollständige Aufführung, um den Charakter des Werkes zu zeigen. 3) Vorführung einzelner Ausschnitte, wo nötig mit Erläuterungen. 4) Richtige Aufführung.

The Chesterian (London) September-Oktober

Robert H. Hull: *Die Musik Lord Berners.*

Basil Maine: *Persönliche Reaktionen in der Kritik.*

J. H. Elliot: *Die Musik der Zukunft.*

La Rassegna Musicale, Juli/August

A. Parente: *Das Problem der Verdi-Kritik.*

Wer die neuste Studie über Verdi (Massimo Mila: Il melodramma di Verdi) zur Hand nimmt, nachdem er sich zuvor durch die nicht geringe Literatur hindurchgearbeitet hat, die über diesen grossen Musiker erschienen ist, der wird sofort das Gefühl haben, sich auf einer neuen und höheren Ebene zu befinden.

In der früheren Verdi-Literatur ist selbst das, was sich in ihr an Zutreffendem, an lebendiger Erkenntnis und an Aussagen über die Persönlichkeit des Künstlers Verdi findet, fast immer im Stadium der Impression oder im Rahmen der kleinen Probleme stecken geblieben, die niemals zum eigentlichen Verdiproblem vordringen konnten. Und selbst diese glücklichen Eindrücke und diese Fragmente von Urteilen waren gar zu rar für den, der, um sie zu finden, sich durch hunderte von öden Seiten hindurchquälen musste, deren Hauptteil eingenommen wurde von Theaterchroniken, Schilderungen der äusseren Opernschicksale, von Impressario-Anekdoten und Sängereitelkeiten, von endlosen Inhaltsangaben jedes einzelnen Librettos, die noch unverdaulicher und anmassender wurden durch die beigefügten Betrachtungen über die Wahrscheinlichkeit, die Schicklichkeit, die Moral und die „Italienischkeit" der Sujets, und so weiter.

Besprechungen

Führer durch den Konzertsaal,
begonnen von Hermann Kretzschmar.
Die Orchestermusik:
I. Band: Sinfonie und Suite von Gabrieli bis Schumann, bearbeitet und ergänzt von Friedrich *Noack.*
II. Band: Sinfonie und Suite von Berlioz bis zur Gegenwart, bearbeitet und ergänzt von Hugo *Botstiber.*
III. Band: Das Instrumentalkonzert, von Hans *Engel.*
Breitkopf & Härtel, Leipzig

Der erste dieser drei Bände unterscheidet sich von der vorletzten Auflage, die noch Kretzschmar selbst besorgt hat, nicht wesentlich. Der Herausgeber hat den Text wenig verändert, nur einiges weggelassen und im ersten Teil neuere Forschungsergebnisse der Musikhistorie hineinverarbeitet. Hinzugekommen sind u. a. Abschnitte über Christian und Friedemann Bach, Fr. Beck, Sammartini, die frühe Suite, die Serenaden und Divertimenti Mozarts. Dieser letztere Abschnitt ist nur zwei, nicht gedrängt geschriebene Seiten lang geworden und scheint mir etwas zu kurz zu sein im Verhältnis zur Bedeutung dieser Werke und zu ihrer Rolle im gegenwärtigen Musikleben.

Weit einschneidender mußten die Änderungen im zweiten Band sein. Zunächst einmal war es natürlich notwendig, ein Kapitel über die moderne Musik hinzuzufügen. Leider ist dieses Kapitel in der Ausführung ziemlich mißlungen und vor allem den Proportionen der anderen Teile gar nicht angepaßt. Hindemith z. B. wird auf $^3/_4$ Seite abgehandelt, während auf eine einzige Sinfonie von Sinding mehr als 5 und auf die Sinfonien Glasunoffs 16 Seiten entfallen. Notenbeispiele fehlen für die moderne Musik völlig (abgesehen von einem einzigen Werk, Schönbergs früher Kammersinfonie, op. 9), während z. B. die Werke Robert Volkmanns durch 27 und die Glasunoffs durch 57 Beispiele illustriert werden. Dergleichen ist auch dadurch nicht zu rechtfertigen, daß Orchesterwerken in der neuen Musik keine zentrale Bedeutung zukomme. Wenn der Band seinen Umfang nicht überschreiten sollte, dann hätte eben an anderen Stellen stärker gekürzt werden müssen.

Immerhin ist auch so gegenüber der vorletzten Auflage ziemlich viel weggefallen, und zwar zunächst einmal eine ganze Anzahl von Stellen über Werke, deren Ruhm vergangen ist – Werke von Reinberger, Draesecke, Ph. Scharwenka, Bruch, A. Dietrich, Lachner, J. O. Grimm und manchem anderen. Die Neuauflage eines Konzertführers wird so zum musikgeschichtlichen Dokument.

Ferner hat Botstiber vieles Detail aus Kretzschmars eingehenden Analysen weggelassen, ebenso eine Reihe historisch-genetischer Stellen über Einflüsse, Vorbilder u. dgl., einige ästhetische Bemerkungen und die Mehrzahl der negativen Werturteile. Da diese Werturteile zum größten Teil nur von relativer Gültigkeit sind oder sogar auf einem Nichtverstehen beruhen, war ihre Tilgung gewiß notwendig, namentlich in den Abschnitten über Bruckner, Berlioz und Liszt. Allerdings hat das Buch dadurch etwas an Eigenart und Farbe verloren.

Wesentlich erweitert und verändert hat der Herausgeber besonders die Abschnitte über Bruckner, Mahler, Strauß, Tschaikowsky, Reger. Was er hier hinzugefügt hat, ist wesentlich besser ausgefallen als der Teil über moderne Musik und bedeutet eine wertvolle Bereicherung des Werkes. Dagegen ist seine neue Einteilung nicht gut – vier Einteilungsgesichtspunkte bei fünf Kapiteln. Übrigens leidet auch die Anlage des Gesamtwerkes ein wenig darunter, daß oft nicht zusammen behandelt wird, was objektiv zusammengehört. Z. B. wird im vorliegenden Band nur die mehrsätzige Programmusik von Richard Strauß besprochen, da die einsätzigen Werke eben wegen ihrer Einsätzigkeit nicht zur Sinfonie gehören. Für das 19. und noch mehr für das 20. Jahrhundert ist es überhaupt nicht ratsam, Kunstwerke vornehmlich nach Gattungen zu ordnen.

Der dritte Band ist nicht eine Neuauflage, sondern ein Originalwerk Hans Engels, des bekannten Greifswalder Musikgelehrten. Im ganzen gesehen, sind diese 600 Seiten eine beträchtliche, eine außerordentliche Leistung. Der Verfasser hat eine enorme Zahl von Werken und Schriften durchgearbeitet, und sicher gibt es niemanden, der sich in dem umfangreichen Gebiet so gut auskennt wie er. Alle Arten von Instrumentalkonzerten für jedes Instrument aus jeder Zeit aus jedem Land hat er mit bewundernswerter Vollständigkeit behandelt und auch die Werke der Gegenwart eingehend und zum Teil vorzüglich besprochen. So hat das Buch einen hohen Wert schon als Nachschlagewerk für Orientierung und Übersicht und darüberhinaus als umfassendes historisches Handbuch.

Gerade aber weil es umfassend und bedeutend ist, muß man doppelt bedauern, daß Engel eine besonders wesentliche, man kann sagen, die wesentlichste Aufgabe, die ihm im Rahmen des vorliegenden Gesamtwerkes gestellt war, zu leicht genommen hat. Er hat auf die Historie etwas zu viel und auf die Interpretation der einzelnen Werke bei weitem zu wenig Gewicht gelegt.

Wie er im Vorwort formuliert, will das Buch „trotz der antihistorischen Mode unserer Tage (?) eine Geschichte des Konzertes sein, um durch die Fülle der Literatur führen zu können: denn das einzelne Werk ist nur im Zusammenhange ganz . . . zu verstehen“. Nun, das historische Verständnis eines Kunstwerkes gehört gewiß als ein wesentliches Glied zu seinem Gesamtverständnis, und auch ein Buch, das den Titel eines Führers durch den Konzertsaal

trägt, darf nicht unhistorisch sein. Aber das Historische ist nicht das Wichtigste an ihm. Sein Schwerpunkt muß an einer anderen Stelle liegen als der einer spezifischen Musikgeschichte. Die thematischen Gegenstände, auf die es hier vor allem ankommt, sind nicht geschichtliche Zusammenhänge, sondern die Kunstwerke selbst, nicht alle Werke, sondern jedes Werk, nicht ihre geschichtliche Stellung, ihre Vorbilder, Einflüsse, Auswirkungen, sondern ihre objektiven Eigenwerte. Ein solches Buch soll ein Führer sein zum klaren Erkennen, lebendigen Verstehen, tiefen Genießen musikalischer Werte. Es soll in erster Linie die Wesenszüge eines jeden Werkes an und für sich aufweisen, Gehalt und Charakter, Aufbau und Ordnung, Ausdruck und Inhalt, und soll damit erfüllen, was Hermann Kretzschmar stets als Ideal vorschwebte.

Gerade in diesem allerwichtigsten Punkt enttäuscht jedoch das Buch. Der Verfasser hat „die Ziele der Erklärung zu niedrig gesteckt". Er hat sich überraschend wenig die grundsätzlichen, systematischen Erkenntnisse und Gesichtspunkte zu eigen gemacht, die in den letzten Jahrzehnten für die Interpretation erarbeitet worden sind. Inhaltsarme, nichtssagende Sätze sind gar zu häufig; nebensächliche Dinge nehmen – im Widerspruch zur Intention Kretzschmars – einen zu großen Raum ein; zu weitläufig ist die Rede von Tempoüberschriften, Tonart, Taktart, Besetzung, Reihenfolge (nach dem Schema: Der Solist trägt das Thema zuerst vor, das Orchester antwortet ihm. Dann folgt usw.).

Dies alles würde nicht so schwerwiegend sein, wäre das Buch als historisches Handbuch etwa unter dem Titel „Geschichte des Instrumentalkonzerts" veröffentlicht worden. So aber ist es ein Teil des repräsentativsten Interpretationswerkes der Musikliteratur und muß mit den Maßstäben gemessen werden, die einem solchen Werke entsprechen. Und diese Maßstäbe müssen unbedingt hoch sein. Denn es besteht die Gefahr, daß sich längst überwundene Stadien des Erkennens nicht nur in den Niederungen des Schrifttums erhalten, sondern daß auch bedeutende Schriftsteller in sie zurückfallen, Vielleicht ist die Aufgabe der Musikwissenschaft, an der geistigen Gestaltung weiter Kreise mitzuarbeiten, niemals so dringlich gewesen wie gegenwärtig. Umso dringlicher ist aber damit auch das Thema, um das es sich hier handelt, die wesenhafte Interpretation der musikalischen Kunstwerke. W. W.

Fritz Lockemann
Zur Ästhetik des reproduktiven Kunstschaffens.
Universitätsverlag Robert Noske, Borna-Leipzig

Diese Göttinger Dissertation krankt an dem Hauptfehler so mancher Arbeiten aus der phänomenologischen Schule: sie macht Aussagen, die der Fülle des im Laufe der geschichtlichen Entwicklung jeweils möglich Gewesenen nicht gerecht werden, sie verabsäumt es, einer Forderung nachzukommen, die Moritz Geiger selbst, unter dessen Anleitung sie entstand, erhoben hat, der Forderung nämlich, die Konzeption des „Wesens" historisch aufzulockern und eine „Erweichung der platonischen Idee durch einen Zusatz Hegelschen Geistes" vorzunehmen. So kommt es, daß die Aufweise dieser Arbeit sich fast gänzlich im Rahmen einer bürgerlichen, bloß ästhetischen Kunstauffassung halten, die heute in allmählichem Abbau begriffen ist. So kommt es aber auch, daß diese Arbeit über die Bezirke der Wissenschaft hinaus das Interesse von reproduzierenden Musikern, insbesondere von Sängern und Bühnensängern finden kann, denn diese haben immerhin noch weitgehend mit den Verhältnissen der bürgerlichen Kunstpraxis zu rechnen.

Die Untersuchung dreht sich um die Frage: ist der Reproduzierende ein Künstler, ein Schaffender im eigenen Bereich, oder ist er bloß ein vermittelnder Handwerker? Und der eigene Schaffensbereich des reproduzierenden Künstlers, insbesondere des reproduzierenden Musikers wird nun mit klaren Begriffen abgesteckt. Da sind zunächst die Freiheiten, die dem reproduzierenden Künstler in bestimmten Grenzen bleiben: nämlich in solchen Fällen, wo er nicht einfach zu reproduzieren hat, sondern wo er Momente, die im Kunstwerk verborgen und bloß implizite enthalten sind, bei seiner Wiedergabe explizieren muß. Er hat dabei Möglichkeiten der Ausgestaltung des Tempos, des Dynamischen etc.; aber auf diesen Spielraum der „Auffassung" wird nicht das Hauptgewicht gelegt, denn schließlich schafft hier der Reproduzierende nicht völlig neue Strukturmomente, sondern wählt nur zwischen begrenzten Möglichkeiten, die alle bereits im Kunstwerk vorhanden sind. Einen völlig eigenen Bereich des nachschaffenden Musikers aber stellt die Klangbildung dar, die mit mannigfachen ästhetischen Werten ausgestattete Gestaltung des vokalen und instrumentalen Tones, der mehr ist als eine bloße Funktion der Aufbaumomente des Kunstwerks, der vielmehr als selbständige Leistung des Reproduzierenden an das Kunstwerk herangetragen wird, um dessen Aufbaumomente – wie Melodie, Harmonie, Rhythmus etc. – in sich aufzunehmen und sie erst eigentlich zur anschaulichen Gegebenheit zu bringen. Wie nun dieser eigene Anteil des Nachschaffenden beim Vortrag eines Werkes verschmilzt mit dem Anteil, den der Komponist am Werk hat, dies wird abschließend erörtert an den Beziehungen zwischen reproduzierendem Künstler und Technik, zwischen reproduzierendem Künstler und Kunstwerk, zwischen reproduzierendem Künstler und Publikum. Praktischen Musikern also, denen es um Aufhellung ihrer eigenen Tätigkeit zu tun ist, wird die vorliegende Schrift gute Dienste leisten können, zumal sie klar gegliedert und überdies in ausgezeichnetem Stil geschrieben ist, – man hat die Phänomenologie wohl schon zuweilen die Philosophie der Wortverführung genannt. W. St.

Visionär und Bildner

(Zum Thema Richard Wagner)

Emil Preetorius

In einer Rede[1]), die ich zur Eröffnung der Wagnerausstellung in München hielt, versuchte ich mit der durch die Umstände gebotenen Kürze Wesen, Wollen und Werk Wagners andeutend darzustellen: seine weitgespannte künstlerische Absicht, deren Herkunft und die Besonderheit ihrer Verwirklichung. Ich ging als Szeniker der Bayreuther Festspiele von dem szenischen Problem bei Wagner aus, ein Problem, das die schwierige Aufgabe in sich schließt, zwei einander widerstrebende Forderungen unter einen Bogen zu spannen: die Forderung nach naturalistischer Illusion und die andere nach sinnbildhafter Eindringlichkeit und Gehaltenheit. Dabei kennzeichnete ich Wagner als bildnerischen Visionär von erstaunlicher Kraft und großem Reichtum der Erfindung, der aus der Gebärde von Mensch, Raum und Wort seine musikalische Schöpfung hebt, wobei diese freilich als „mystischer Abgrund" das Letzteigentliche, Letztlebendige bleibt, das zeugerische Chaos trächtig aller Gestalten, wie auch immer die zeitliche Folge der einzelnen Schaffensakte beim jeweiligen Werk gewesen sein mag. So sehr aber Wagner großartiger Visionär sei, fügte ich hinzu, so wenig sei er doch eigentlicher Augenmensch und darum im Bildnerischen engeren Sinnes natürlicherweise im Geschmacke seiner Zeit befangen, dem Geschmacke Makarts und der großen Pariser Oper.

Diese Bemerkung war es, die mir die heftigsten Angriffe eintrug und mich vielfach als den Zaunkönig der bekannten Fabel brandmarkte, der sich anmaße, auf den Adler herabzuschauen. Der gemeinsame Tenor der Angriffe aber war, ein Genius von der visionären Kraft Wagners sei zugleich auch ein großer Bildner, auch ein Mensch des Auges, beides sei hier nicht voneinander zu trennen. Abgesehen davon, daß meine Angreifer mit dieser Behauptnng päpstlicher waren als der Papst, da ja Wagner selber auf verschiedene Weise bekannt hat, daß er kein Augenmensch sei und darum sein Interesse für die bildende Kunst nur gering, – die Grundanschauung jener Behauptung ist es, die zwar sehr verbreitet aber ebenso irrig ist. Sie spricht beredt von der Unklarheit, die allgemein darüber herrscht, was denn zuletzt den Bildner, den sogenannten Augenmenschen ausmache, was er voraus habe vor anderen Menschen, die wohl auch Bildvorstellungen besitzen wie der Musiker, der Dichter, nicht aber im besonderen Sinne bildende Künstler sind. Die Lessingsche Erfindung von Raffael, der auch ohne Hände der größte Künstler gewesen, spielt dabei eine verhängnisvoll irreführende Rolle. Denn dieser Gedanke meint, es sei am Ende nebensächlich, ob man die Bilderwelt, die im Busen lebe, auch verwirkliche, aus sich herausstelle. Wesentlich sei allein, daß man sie in sich trage. Es ist aber eine allen bekannte Erfahrung, daß es nur Laien, Dilettanten und schwache Künstler sind, die von Bildfantasien reden, träumen, erfüllt sind, statt Bilder zu machen. Nur so hat, nebenher gemerkt, das „bilde Künstler, rede nicht" seine tiefe Berechtigung. Eben dies Machen nämlich ist es allein, das Künstler vom Nichtkünstler scheidet – deutlicher: der Drang und die Fähigkeit sind es, die Erlebnisse des Auges unmittelbar zu verwirklichen, in klare Grenzen zu spannen, in ein Gebilde

[1]) Veröffentlicht in der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 26. Juli 1933

zu zwingen eigener Organität. Nicht das Sehen als solches macht den Künstler aus, sondern das zwangsläufige Ineinander von Sehen, von anschauender Wahrnehmung und anschauendem Ausdruck. Die Bezeichnung Augenmensch trifft darum nicht das Wesentliche: erst die gestaltende Hand führt die beendete Augentätigkeit weiter und eröffnet, begründet das Reich der Kunst, ein Reich eigener Gesetzlichkeit, die rückwirkend dann die Besonderheit des Künsterauges schafft. Schon Fiedler sagt, seine, des Künstlers Beziehung zur Natur, sei keine Anschauungs- sondern eine Ausdrucksbeziehung. Klages vertieft und erweitert den Gedanken in seiner Ausdruckstheorie, die erst den Grund setzt zur gesamten Ausdruckskunde: trüge der Bildner fertig im Geiste, was erst durch den Gestaltungsvorgang „in die Erscheinung zu treten" bestimmt ist, so würde ihm bei noch so großer Begabung der Antrieb zum Bilden fehlen. Und geistvoll setzt er hinzu: das sogenannte Motiv sei nicht ein Bild, sondern ein durch Eindrücke oder Fantasmen erregter Drang. Daher denn die vermeintliche Lobpreisung von Kunstwerken als Visionen, von Künstlern als Visionären fehlgehe. Auch Künstler könnten zwar daneben noch Visionäre sein, aber ganz sicher liege darin nicht ihre Künstlerschaft.

Damit man mich zuletzt aber nicht falsch verstehe: die Größe der visionären Kraft und Erfindung, sie macht es dem Szeniker zur hohen, verpflichtenden Aufgabe, Wagners Bildideen mit allen seinen besonderen, eben den bildnerischen Mitteln zu verwirklichen — gerade auch mit den Mitteln, die heute in der Zeit technischer Vervollkommnung denen der 70ger und 80ger Jahre soweit überlegen sind; man denke dabei allein an das Licht, diesen unendlich wandelfähigen und wandelschaffenden Zauberfaktor, der der starren Szene den lebendigen Atem gibt. Da es sich bei Wagner aber um visionäre nämlich nicht um klar begrenzte, nicht optisch scharf erfaßbare Vorstellungen handelt, nicht um eindeutige Form- und Farbanweisungen, sondern um bildnerische Ideen, vielfältig, schweifend, unbegrenzt: darum muß der Szeniker die Freiheit sich nehmen, besser: diese Freiheit sich erringen aus der wegweisenden Gesamtabsicht Wagners, zu ändern, zu modulieren, ab- und zuzutun, grenzsetzend zu verdichten. Denn diese Bildfantasien eines Menschen, der nicht eigentlich Bildner war, sind angerührt vom Geschmacke seiner Zeit, ja, sie sind von ihm abhängig, in seinen Bezirk gebannt — ein Geschmack, der nicht nur für uns Heutige ungültig geworden, sondern auch für die überspannende Idee Wagners unzureichend ist. Das hat schon der Schweizer Appia richtig erkannt und in seinem gedankenvollen Buche vor mehr als dreißig Jahren dargelegt. Freilich: er hat seine an sich richtige Erkenntnis allzu absolut genommen, die Forderung nach einem naturalistischen Illusionismus, die die Wagnerszene auch stellt, nicht wollen gelten lassen und eine rein symbolische Szene aufgebaut, die weder als Raum noch als Kleid Wagner ganz fassen konnte.

Es ist eben eine nicht zu verkennende Tatsache, daß auch die Zeitbedingtheiten eines großen schöpferischen Menschen in sein Werk mit eingehen, unlöslich sich verketten mit dessen zeitlosen Elementen, daß beides zusammen ein ineinander wirkendes, unlösbares Ganze wird. Eine Oper Wagners in der symbolisierenden Art Appias oder in der abstrakten Transponierung, die der Architekt Schumacher für die rechte Lösung hält, auf die Bühne zu bringen, heißt das Ziel grundsätzlich verfehlen. Denn solche szenischen Verwirklichungen sind unzureichend, die komplexe „innere Wirklichkeit" des Werkes zu geben, in dem das Zeitliche mit dem Zeitlosen zusammenrinnt: die einzel-

hafte Naturalistik und theaterhafte Illusion mit der gehaltenen Klarkeit und Größe echter Symbolik. Das Zeitliche aus dem Zeitlosen aber herauslösen wollen, das heißt die gewachsene Totalität eines einmaligen Kunstwerks gefährden. Es geht schließlich hier wie überall in der Kunst der Szene, die keine selbsteigene ist sondern eine dienende, um ein Mehr oder Weniger, um ein fühlsames Abwägen, um eine schwebende Mitte, aus der das ganz besondere Wie zu gewinnen ist, Wagners Werk wie übrigens jedes ältere Opern- und Theaterwerk am eindringlichsten und das heißt am ganzesten uns Heutigen neu lebendig zu machen. Weder altertümelnde Pietät, starre Reaktion noch spekulative Modernisierung sind hier am Platze — überhaupt kein Entweder-Oder, sondern immer wieder wie bei allem Künstlerischen, ja bei allem Lebendigen ein logisch nicht zu erfassendes aber metalogisch zu schaffendes Sowohl-Alsauch.

Kleine Musikberichte

Kasseler Musiktage 1933

Für Planung und Durchführung dieser drei „Musiktage“, die in erster Linie der Laien- und Hausmusik gewidmet waren, war der Bärenreiter-Verlag in Kassel verantwortlich. Er hat seit seiner Gründung vor etwa zehn Jahren die Kräfte einer musikalischen Erneuerungsbewegung um sich geschart, die im Finkensteiner Bund, in Singgemeinden und Musikantengilden, in der Orgelbewegung und den Bemühungen um Neugestaltung der Liturgie ihren Niederschlag gefunden haben, und als deren letztes Ziel eine organische Durchdringung des gesamten Volkslebens mit Musik anzusehen ist. Eine solche enge Verbundenheit der Tonkunst mit dem religiösen, häuslichen und geselligen Leben hat in früheren Jahrhunderten einmal bestanden, und es ist daher natürlich, daß die Bewegung mit Vorliebe auf das Musiziergut jener Zeiten zurückgreift, das der Verlag in zahlreichen praktischen Neuausgaben in enger Fühlung mit der Musikwissenschaft der Allgemeinheit wieder zugänglich gemacht hat.

Auch die fünf Veranstaltungen der Kasseler Tage brachten fast ausschließlich alte Musik, angefangen mit dreistimmigen Sätzen des 13. Jahrhunderts, die den gregorianischen Choral kontrapunktieren, über die Blütezeit des deutschen Chorliedes und die Anfänge des Generalbaßzeitalters bis zur Bachschen Kantate. Als einziger zeitgenössischer Tonsetzer war der junge Lübecker Organist Hugo Distler vertreten, dessen „Kleine geistliche Abendmusik“ und „Orgel-Partita“ kunstvolle Wiederbelebungsversuche alter Formen darstellen. An diesem Beispiel offenbarte sich das brennende Problem der Bewegung: sie bedarf schöpferischer Kräfte, die allein die lebendige Beziehung zur Gegenwart herstellen und die Gefahr eines Abgleitens ins rein Musikhistorische abwenden können. Diese historischen Tendenzen – allerdings im Verein mit dem Laien-Bedürfnis nach leicht erlernbaren Melodie-Instrumenten – haben auch zu einer umfangreichen Neu-Konstruktion früher gebräuchlicher Tonwerkzeuge geführt. Sie wurden in den Aufführungen fast ausschließlich benutzt und zudem in einer Sonder-Ausstellung gezeigt und erläutert.

Dem Sinn und der äußeren Schlichtheit der Tagung entsprechend zeigte die Liste der Mitwirkenden keine Virtuosen-Namen, sondern solche von Musik-Lehrern und -Wissenschaftern, von Komponisten und Instrumentenbauern, die nach guter alter Art einmal die Gambe, einmal die Blockflöte oder ein anderes Instrument zur Hand nahmen. Man darf hoffen, daß die stark besuchten Kasseler Tage, die in wohltuendem Gegensatz zur Ideenlosigkeit manches groß aufgezogenen Musikfestes standen, einen weiteren Schritt auf diesem Wege bedeuten. *Runge*

Das „musikalische Opfer" im Heidelberger Collegium musicum

Das Kulturamt der Heidelberger Studentenschaft und das Collegium musicum der Universität veranstalteten diesen offenen Abend im Bewußtsein der besonderen Bedeutung, die das musikalische Opfer des größten Musikers an den größten König seiner Zeit für uns heute als Dokument völkischer Verbundenheit hat. Daß Musikübung im Werk des neuen Studenten einen Lebensbestandteil bilden solle, und daß man mit dem Besten deutscher Musik zu beginnen sich nicht zu vermessen erscheine, führte der Vertreter des Kulturamts in einleitenden Worten aus.

Es war aber auch erstaunlich, wie das Erlebnis gemeinschaftlichen Laienmusizierens unter der disziplinierten, eindrucksvoll geschlossenen und klar gliedernden Leitung *Fortners* zum Ausdruck kam. Die nach Bachs Improvisation vor dem König aufgezeichnete Einleitungsfuge gab Dr. *Dietrich* auf dem Cembalo in überzeugender Gestaltung. Nimmt man die mit feinstem Stilempfinden besorgte Bearbeitung des Werks durch *Besseler* hinzu, sein ebenso eindringliches wie klares Vorwort an die Hörergemeinde über die Bedingtheit dieser Musik im aktiv mitvollziehenden Hören, so rundet sich der Gesamteindruck des Abends zu einem Erleben wahrer musikalischer Volksgemeinschaft. *Herbert Haag*

Notizen

Werke und Aufführungen

Anläßlich der Kulturwoche 1933, veranstaltet von der kulturpolitischen Abteilung der N S D A P Kreis Leipzig, fand am 14. Oktober die Uraufführung der von Hans Freiherr von Wolzogen besorgten textlichen Neubearbeitung der Zauberoper „*Undine*" von Ernst Theodor Amadeus *Hoffmann* statt. Musikalische Leitung: Paul *Schmitz*. Szenische Leitung Dr. Hans *Schüler*.

Die *Staatsoper Stuttgart* bereitet als erste Opern-Uraufführung der neuen Spielzeit die Oper „*Michael Kohlhaas*" von Paul *von Klenau* (Text nach der Novelle von Kleist vom Komponisten) vor. Die Inszenierung liegt in Händen des Generalintendanten Otto Krauß, die musikalische Leitung hat Staatskapellmeister Carl Leonhardt.

Die Oper „*Madame Liselotte*" von Ottmar *Gerster*, die am 21. Okt. in Essen zur Uraufführung kommt, wird am 25. Oktober von der Sendergruppe „West" (Köln, Frankfurt, Stuttgart) in einer Funkaufführung übertragen.

Intendant Paul Smolny hat für das Stadttheater Wuppertal die Oper „*Donna Diana*" von H. N. von *Reznicek*, neuer Text von Dr. Julius Kapp, zur alleinigen Uraufführung für Mitte November erworben. Die Berliner Staatsoper bringt diese Oper am 10. Dezember unter Leitung von Staatskapellmeister Erich Kleiber mit Margarete Slezak in der Titelrolle zur Erstaufführung. Die Oper wird ferner in Duisburg, Essen, Erfurt, Kassel und Wiesbaden angekündigt.

Am 30. November wird in München im Rahmen der Musikwoche die Funkoper „*Columbus*" von Werner *Egk* zur wiederholten Aufführung kommen.

Das auf dem Musikfest in Dortmund mit großem Erfolg uraufgeführte Oratorium „*Der große Kalender*" von Hermann *Reutter* erlebte am 15. Oktober eine sehr erfolgreiche Wiederholung. Für die kommende Saison stehen eine große Anzahl von Aufführungen bevor, u. a.: Aachen, Bochum, Bottrop, Eisenach, Königsberg, Leipzig, München, Oldenburg, Stuttgart, Berlin usw.

Sigfrid Walter *Müllers* „*Heitere Musik*", die bei dem Fest „Das junge Deutschland in der Musik" in Bad Pyrmont großen Erfolg hatte und außerdem von den Sendern Leipzig, Hamburg, Frankfurt aufgeführt wurde, ist für die kommende Spielzeit an zahlreichen Plätzen, darunter Berlin (Furtwängler), Chemnitz, Darmstadt, Dresden, Kiel, Nürnberg angenommen worden.

Hermann *Zilcher* hat drei Kammermusikwerke von J. S. Bach für Klavier, Violine und Cello bearbeitet, die in diesem Winter durch das Zilcher-Trio in München erstmals gespielt werden.

Der Südwestdeutsche Rundfunk sendete unter Leitung von Hans *Rosbaud Windspergers Konzert-Ouvertüre* und das *Violinkonzert* mit Max *Strub*.

Wolfgang *Fortners Hölderlin-Gesänge* wurden in der Berliner Funkstunde von Ria von Hessert gesungen. Sein „*Fragment Maria*" gelangt Ende Oktober mit Alice Frey im Züricher Rundfunk anläßlich eines Abends „Deutschland" in einer Sendereihe „Europäische Musik" zur Aufführung.

Für die Saarland-Kundgebung am Niederwalddenkmal schrieb Walter *Rein* im Auftrag eine Kantate *„Schwur des Volkes an der Saar“* für einstimmigen Chor und Blasorchester.

Max *Trapps „Divertimento“* wird in dieser Spielzeit u. a. aufgeführt in Amsterdam, Bern, Bremen, Essen, Görlitz, Göteborg, Mannheim und Rio de Janeiro. Trapps *„Klavierkonzert“* wird in Dresden (Ladwig), Köln (Abendroth) und München (Hausegger) aufgeführt.

Im Frankfurter Orchesterverein (Dirigent Hans *Rosbaud*) sind an Uraufführungen vorgesehen: eine Symphonie von Alexander Friedrich *von Hessen*, eine Ouvertüre von Lothar *Windsperger;* an interessanten Stücken: *Busonis* „Rondo arlechinesco“, *Debussys* „Six Epigraphes“, *Respighis* „Pini di Roma“; an älterer Musik: *Beethovens* Große Fuge (für Streichorchester) und eine Konzertaufführung der Oper von Peter *Cornelius* „Der Barbier von Bagdad“.

Der neue Augsburger Kapellmeister Martin *Egelkraut* hat für die städtischen Symphoniekonzerte ein Dreijahres-Programm aufgestellt: das erste Jahr (1933/34) soll ausschließlich deutsche Meisterwerke bringen, im zweiten sollen völkisch wertvolle Werke des Auslandes sowie neuere deutsche Werke, im dritten zeitgenössische Werke zusammen mit Werken alter deutscher Meister aus der Zeit vor Bach und Händel aufgeführt werden.

In *Königsberg* kommen an neuen Werken zur Aufführung: *Casella,* Triokonzert; *Egck,* Italienische Gesänge; S. W. *Müller,* Heitere Orchestermusik; *Pfitzner,* Sinfonie; *Reger,* Requiem und *Reutter,* Der große Kalender.

Personalnachrichten

Reichskanzler Hitler hat dem Hamburger Senat den Wunsch übermittelt, Dr. Karl *Böhm* schon früher als zum Herbst 1934 für Dresden freizugeben, da in Eugen *Jochum* ein vollwertiger Ersatz gefunden sei, während die Staatsoper in Dresden ohne eigentlichen musikalischen Führer ist. Den Bemühungen des Reichspropagandaministeriums, das der Reichskanzler mit der Regelung der Angelegenheit beauftragte, gelang es, Jochum von seinen Verträgen mit dem Rundfunk und mit der Städtischen Oper in Berlin so zu lösen, daß ab 1. Januar Jochum in vollem Umfang für seine neuen Hamburger Aufgaben zur Verfügung steht und Dr. Böhm für Dresden freigegeben werden kann. Zum gleichen Zeitpunkt werden die Orchester der Philharmonischen Gesellschaft und des hamburgischen Staatstheaters zu einem Philharmonischen Staatsorchester vereinigt und der Leitung von Eugen Jochum und Heinrich K. Strohm unterstellt.

Emil *Preetorius* wurde von Staatskapellmeister Furtwängler eingeladen, Wagners Ring für die Berliner Staatsoper neu zu inszenieren; die musikalische Leitung übernimmt Furtwängler; Rheingold und Walküre sollen Anfang November an zwei aufeinanderfolgenden Abenden zur Aufführung gelangen, Siegfried und Götterdämmerung auf gleiche Weise Anfang nächsten Jahres.

Karl *Friderich,* erster Kapellmeister am Coburger Landestheater, wurde an das Hessische Landestheater in Darmstadt berufen.

Johannes *Röder* wurde von der Stadt *Flensburg* zum städtischen Musikdirektor ernannt. Der junge Dirigent vereinigt in seiner Hand die Leitung der 17 städtischen *Sinfonie-Konzerte,* der *Rundfunkübertragungen,* der *Kirchenmusik an St. Nicolai* (Flensburger Heinrich Schütz-Jahr), der *Volksmusik* (regelmäßige *offene Singstunden*) und zyklische *Generalsingestunden* für sämtliche Flensburger *Schulen.* Als Assistent und Organist an St. Nicolai steht ihm *Carl Seemann* zur Seite.

Die Stelle des Direktors der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg ist aus Ersparnisgründen aufgehoben worden und der Direktor Prof. D. Dr. Hans Joachim *Moser* in den Ruhestand versetzt worden. Seine Tätigkeit an der Universität bleibt davon unberührt.

Zum deutschen Luthertag erscheint soeben der auf der Potsdamer Tagung der Luther-Gesellschaft gehaltene Festvortrag von Universitätsprofessor Dr. Wilibald *Gurlitt,* Freiburg i. Br., über: Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit.

Musikorganisation

In *Berlin* erfolgte die Gründung der neuen reichsdeutschen Aufführungsrechtsgesellschaft durch den Vorstand und Aufsichtsrat der Gema und den Vorstand und das Direktorium der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer. Die neue Gesellschaft führt den Namen *„Stagma“*, Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte. Die Stagma stellt den von allen interessierten Kreisen seit Jahren erwünschten Zusammenschluß der Gema und der Anstalten der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer dar, sodaß von nun ab die Vermittlung von musikalischen Aufführungsrechten auch in Deutschland nur von einer einzigen Stelle aus vorgenommen wird. Zum Präsidenten der Stagma wurde Professor Dr. h. c. Paul *Graener* ernannt.

Unter der Leitung von Professor Dr. Fritz *Stein* richtet die Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen im Auftrage des Kultusministers *staatliche Fortbildungslehrgänge für Chordirigenten* ein. Von 2. bis 6. Oktober fanden drei Lehrgänge in Breslau, Erfurt und Kiel statt. Ein 14tägiger Lehrgang, der zur Umschulung der Berufsmusiker in Chorleiter gedacht ist, findet in der Zeit vom 6. bis 18. November in Berlin unter Steins Leitung statt.

Unter dem Ehrenpräsidium von Prof. *Straube* wurde ein *Reichsbund für evangelische Kirchenmusik* ins Leben gerufen, Präsident ist Professor Fritz Stein,

stellv. Präsident Prof. Reimann und Geschäftsführer Adolf Strube.

In *Mannheim* wurde am 1. Oktober eine *Städtische Hochschule für Musik und Theater* errichtet, die ein Seminar für die Vorbereitung auf die staatliche Prüfung für Privatmusiklehrer einschließlich der Seminarübungsschule, Meisterklassen für Instrumental- und Vokalmusik sowie Komposition, eine Orchester- und Dirigentenklasse und eine Opern- und Schauspielschule umfaßt.

Das Städtische Orchester in *Flensburg,* das zur Zeit als Kurorchester in Bad Ems tätig ist, ist zu einem *Grenzlandorchester* ausgestaltet worden. Die Leitung wurde Johannes *Röder* übertragen.

Konzertierende Künstler, Musikpädagogen und Berufsmusiker werden darauf aufmerksam gemacht, daß *Hesses Musikerkalender* in diesem Jahre wieder in altem Umfange erscheint. Die völlig kostenlose Eintragung hat für jeden Musiker allergrößte Bedeutung. Nur so kann ein genauer Überblick über das deutsche Musikleben gegeben werden. Fragebogen für die Eintragung versendet auf Anfordern kostenlos Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Ausland

Amerika :

Auf die Aufführung der „Meistersinger" im Rahmen der deutschen Opernsaison in *Buenos-Aires* folgten „Tristan" und „Fidelio". Mit besonderer Erwartung sah man der Aufführung des „Parsifal" entgegen, die als spezielle Wagnerfeier gedacht war. Die hat inzwischen mit ausschließlich deutschen Sängern unter der musikalischen Leitung von Fritz *Busch* und in der Regie von Carl *Ebert* stattgefunden und bei Presse und Publikum einmütig starke Anerkennung hervorgerufen. Als Vorstellung gab die deutsche Stagione „Rosenkavalier".

Otto *Klemperer* hat sich nach *New-York* eingeschifft, wo er einige Konzerte dirigiert. Dann begibt er sich nach *Los Angelos,* wo er die Leitung des Orchesters für diese Saison übernommen hat.

Belgien :

In Brüssel und Antwerpen wird am 3. Nov. und 18. Dez. *„Renard"* und *„Geschichte vom Soldaten"* von Igor *Strawinsky* zur Auflührung kommen. Die tänzerische Gestaltung liegt in Händen von Sonja *Korty.*

England :

In den Courtauld-Konzerten kommt am 13. und 14. November in London das neuentdeckte *Violinkonzert in D dur* (Adelaidekonzert) von W. A. *Mozart* zur Uraufführung.

Frankreich :

Für die dieswinterliche Ballett-Saison der Rubinstein-Truppe sind vier neue Werke in Aussicht genommen, an deren Vollendung ihre Autoren zur Zeit noch arbeiten: „Proserpine" von André *Gide* und Igor *Strawinsky,* ein Ballett mit Rezitation und Gesang. „Ali Baba", das neue Ballett von Maurice *Ravel,* ein Ballett von Florent *Schmitt* und ein Ballett von *Honegger,* dessen Szenario Paul Valéry schreibt.

Adolf *Busch* und *Serkin* geben im Laufe dieser Saison drei Abende in Paris; sie spielen sämtliche Violinsonaten Beethovens.

Gide hat dem Komponisten Kurt *Weill* eine gemeinsame Arbeit vorgeschlagen. Weill, der auch mit Cocteau in Verbindung steht, komponiert zur Zeit eine Sinfonie.

Darius *Milhaud* hat ein Klavierkonzert beendet. Er schreibt zur Zeit die Musik für den französischen Film *„Madame Bovary"*.

Der *Verdi-Roman* von Franz *Werfel* erschien soeben in Paris bei Victor Attinger, übertragen von Alexander Vialatte und Dora Kris.

Holland :

Das *„Violinkonzert"* von *Strawinsky* kommt am 14. und 15. November in Holland in Den Haag, Amsterdam und Arnhem zur Aufführung.

Die Gründung einer *niederländischen Oper* scheint jetzt gesichert. Künstlerischer Leiter ist Paul *Pella.* Die Aufführungen sollen in Amsterdam, Rotterdam, Haag, Utrecht und Groningen stattfinden.

Italien :

Alfredo *Casella* hat ein Konzert für Trio und Orchester beendet, das unter Erich *Kleiber* und unter Mitwirkung von Casella, Poltronieri und Bonucci im November in der Berliner Staatsoper uraufgeführt wird. Das Werk wird mit denselben Solisten ferner im Wiener, Königsberger und Londoner Rundfunk und in einem Konzert des Orchestre symphonique in Paris gespielt.

Casellas Oper *„La donna serpente"* wird im November am Nationaltheater in Mannheim zur deutschen Uraufführung gebracht. Die deutsche Fassung stammt von H. F. Redlich. Dirigent ist Generalmusikdirektor Wüst.

Pietro *Mascagni* hat eine neue Oper *„Nero"* vollendet, deren Libretto von Pietro Cossa stammt und die Geschichte des alten Rom behandelt.

Österreich :

Der österreichische Ministerrat hat eine Notverordnung beschlossen, nach der die österreichische Rundfunkgesellschaft von der Entrichtung der Lustbarkeitsabgabe befreit wird, den hierdurch freigewordenen Betrag von etwa 600000 Schilling aber für die Staatstheater abzugeben hat.

Schweiz :

Das *Basler Kammerorchester* (Kammerchor und Kammerorchester unter der Leitung von Paul *Sacher*) bietet auch dieses Jahr eine Reihe interessanter Erstaufführungen. Das Generalprogramm enthält u. a.:

Boyce, Symphony Nr. VI; *Gabrieli*, Canzon a 12; *Monteverdi*, Sonata sopra „Sancta Maria"; *Händel*, Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso, il Moderato"; *Boccherini*, Sinfonia Cdur; *Tartini*, Konzert für Viola da Gamba; *Ph. E. Bach*, Suite D dur, *Martinu*, Partita; *Debussy*, „Danses"; *Caplet*, „Les Prières"; *Schönberg*, II. Streichquartett; *W. Fortner*, Konzert für zwei Soloviolinen, Solocello und Streichorchester; *Moeschinger*, Variationen und Finale über ein Thema von Purcell; *C. Beck*, Oratorium (Uraufführung).

Der Basler Kammerchor ist mit seinem Leiter für Ende Oktober zu zwei Konzerten nach *Paris* verpflichtet; zur Aufführung gelangen Gregorianische Choräle, lateinische a cappella-Motetten, Strawinskys „Psalmensymphonie" (unter Mitwirkung des Orchestre Symphonique de Paris) und im Théatre des Champs-Elysées Mozarts „Idomeneo".

Im Musikkollegium *Winterthur* gelangen unter *Scherchen* folgende neue oder selten zu hörende Werke zur Aufführung: *Ermatinger;* Sinfonia II, *Braunfels:* Schottische Phantasie, *Debussy:* La Demoiselle élue, *Elgar:* Enigma-Variations, *Kaminski:* Konzert für Orchester, *Schoeck:* Praeludium für Orchester, *Chausson:* Sinfonie B-dur, *Malipiero:* Violinkonzert, *Brun;* Sinfonie VI, *Nielsen:* Klarinettenkonzert, *Vogel:* zwei Orchesterstücke, *Haba:* Sinfonische Phantasie, *Bartók:* 2. Klavierkonzert, *Hindemith:* Philharmonisches Konzert, *Maurice:* Perséphone, *Moeschinger:* 2. Klavierkonzert.

Das *Züricher Stadttheater* brachte an einem Abend Oedipus Rex und Feuervogel von *Strawinsky* mit großem Erfolg zur Erstaufführung.

Die Tonhalle-Gesellschaft in Zürich führt am 27. November neben der *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* von *Hindemith* das neue *Klavierkonzert* von A. *Moeschinger* mit Walter *Gieseking* als Solist auf.

Anfang Oktober fand am Basler Konservatorium ein Klavierkurs von Franz Josef *Hirt* statt. Im Rahmen des Kursus wurden Werke von Reger, Pfitzner, Hindemith, Honegger, Debussy und Ravel durchgenommen.

Die „Société des instruments à vent" in Genf wird in mehreren Konzerten in diesem Winter die *Kleine Kammermusik für 5 Bläser* von Paul *Hindemith* op. 24 II aufführen.

Spanien:

Im Rahmen musikalischer Festaufführungen der bekannten Badestadt *San Feliu de Guixols* bei Barcelona traten die deutschen Komponisten Hugo *Herrmann* und Willi *Eisenmann* mit neuen Werken hervor. Besonders interessierten u. a. die Uraufführungen von Hugo Herrmanns *„Meditationen über ein gregorianisches Thema"* für Klavier und das *„Concerto* für Violine und Klavier" von Willi Eisenmann.

Tschechoslowakei.

Das *Prager Deutsche Theater* (Direktion Dr. Paul *Eger*) bereitet folgende Aufführungen moderner Opern vor: *Krenek* „Das Leben Karls V.", *Zemlinsky-Klabund* „Der Kreidekreis", *Strawinsky* „Oedipus Rex". Außerdem werden an selten gespielten Werken neueinstudiert: Verdi „Macbeth", Rossini „Die Italienerin in Algier", Mozart „Les Petits Riens", Halévy „Die Jüdin". Als Operetten-Uraufführung geht „Die Zauberreise" von *Brand*, dem Komponisten des „Maschinist Hopkins", in Szene. Von in Deutschland bekannten Sängerinnen und Sängern wurden an das Deutsche Theater in Prag engagiert: Irene Eisinger, Rose Pauly, Josef Manowarda, Theodor Scheidl, Jean Stern.

Eine Reihe zeitgenössischer Opern bringt die Oper zu *Olmütz* in der kommenden Spielzeit zur tschechischen Uraufführung: Respighi „Die ägyptische Maria", R. Strauss „Arabella", Zemlinsky „Der Kreidekreis", K. Weill „Mahagonny".

Am 22. Oktober 1933 wird durch das Radiojournal in Prag das Drama *„Saul"* von A. Lernet-Holenia und der Musik von Hermann *Reutter*, unter Leitung von Dr. Swoboda übertragen.

Ein neues *Violinkonzert* von *B. Martinu* bringt der Geiger *S. Dushkin* Anfang des nächsten Jahres in Prag zur Uraufführung.

Das Teplitzer Stadttheater engagierte den früheren musikalischen Leiter der Deutschen Musikbühne Hans *Oppenheim* als Opernchef.

Hanns Klaus *Langer* hat ein Oratorium *„Der Einsame"* für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester geschrieben, dessen Text aus Versen und Sprüchen Nietzsches zusammengestellt ist.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten. Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten. Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10 Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.) Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

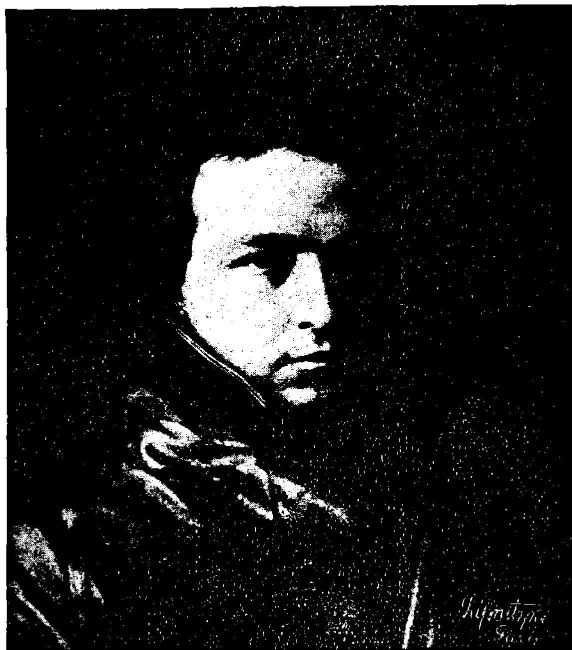
Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten", Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (III. Jahrg. Nr. 7/10)

Nr. 9 der Mitteilungen von Schott's Chorverlag

Einladung zur Subskription

Die freundliche Aufnahme, die vor kurzem unsere Einladung zur Subskription auf Emil Freys „Bewußtgewordenes Klavierspiel“ fand, wodurch die Drucklegung dieses wertvollen Werkes trotz Ungunst der Zeit ermöglicht wurde, ermutigt uns, den gleichen Versuch für ein anderes wertvolles Werk, für die



Arthur Honegger

Biographie von

Willy Tappolet

zu wagen, um solcherart auch ihr den Weg zu den zahlreichen Freunden des Komponisten und in die Öffentlichkeit zu bereiten.

Dr. Willy Tappolets Arbeit, die schlechtweg erschöpfend genannt werden muß und bis auf den heutigen Tag reicht, wendet sich in gleicher Weise an den Berufsmusiker wie an den Musikfreund, an Ausübende wie an den Konzertbesucher. Neben dem rein Biographischen erscheint das Werk Honeggers in chronologischer Folge bis in die allerletzte Zeit, durch eingehende Analysen mit über 150 Notenbeispielen vertieft. Literaturverzeichnis, Verzeichnis der Werke seit 1914 in tabellarischer Übersicht, jeweils samt Verleger und ersten Aufführungen, mit Angabe der beteiligten Künstler, Schallplattenverzeichnis und Namenregister ermöglichen rascheste Orientierung und stempeln das im textlichen Teil geradezu spannend geschriebene Buch zu einem unerläßlichen und wertvollen Nachschlagewerk.

So ist es Dr. Tappolet, der zu den ersten gehörte, die Honeggers Bedeutung erkannten und der immer und immer wieder in Wort und Schrift für seinen Landsmann eintrat, glänzend gelungen, die erste deutsche und zugleich erschöpfende Honegger-Biographie zu schaffen, Mensch und Werk plastisch aus dem Geschehen unserer Tage herauszumodellieren.

Nicht ganz unangebracht dürfte der Hinweis sein, daß Arthur Honegger, wenn schon in Frankreich geboren und aufgewachsen, Alemanne ist. Als Sohn protestantischer Eltern entstammt er väterlicher- wie mütterlicherseits zwei alten hochangesehenen Zürcherfamilien, deren Stammbaum sich bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen läßt.

Mit der Drucklegung des Werkes wird wiederum erst begonnen, wenn durch Subskription eine Verringerung des Risikos erreicht ist, d. h. wenn wenigstens 500 Exemplare gezeichnet sind.

Inhalt des Werkes

Vorwort.

Voraussetzung.

I. FRÜHZEIT:

Jugend, Lehrjahre, erste Versuche, Melodien und Klavierstücke, das Streichquartett.

II. NEUE WEGE:

1. Der Gesang Nigamons. 2. Szenenmusik: Die Erzählungen von den Spielen der Welt, Der Tod der heiligen Alméenne, Totentanz, Saul, Liluli, Ostergesang. 3. Paris: Die Jüngsten, Die Sechs, Das russische Ballett. 4. Kammermusik: Sonaten und Sonatinen, Klavierstücke, Ostern in New York, Sommerpastorale. 5. Der siegreiche Horatier.

III. REIFE:

1. König David. 2. Sport und Technik: Einleitung, Freudengesang, Sturm, Pacific 231, Rugby, Sinfonischer Satz Nr. 3. 3. Kammer- und Konzertmusik: Lieder, Klavierstücke und Kammermusik, Concertino für Klavier und Orchester, Cellokonzert. 4. Das Oratorium: Judith, Antigone, Der Weltenschrei. 5. Sinfonie. 6. Bühnen- und Filmmusik: Die Felsenkaiserin, Phaedra, Amphion, Das Mädchen von Moudon, Die Abenteuer des Königs Pausole, Semiramis, Filmmusik.

VI. AUSBLICK:

Literaturverzeichnis, Verzeichnis der Werke, Verzeichnis der Schallplatten, Verzeichnis der Bilder, Namensregister.

ILLUSTRATIONEN:

22 Bilder auf Kunstdrucktafeln, vom ersten Bild des Komponisten (einjährig) bis zum Gemälde von Cuno Amiet aus dem Jahre 1933, allein und in Gesellschaft bekannter Musiker, im Sportrennwagen und an Musikfesten runden und ergänzen den textlichen Teil. Besonders originell eine Karikatur Othmar Schoecks zu Pacific 231.

NOTENBEISPIELE:

über 150, stets charakteristische, in den Text eingestreute Notenbeispiele vertiefen das Wort nach der musikalischen Seite. Ein Faksimile aus „Semiramis" gibt zugleich ein Autogramm des Künstlers.

UMFANG:

ca. 300 Seiten, einschließlich 16 Seiten Bilder auf Kunstdruckpapier (doppelseitig bedruckt).

AUSSTATTUNG:

flott und solid. Buchgröße 14,4×22 cm, in kräftigem, farbigem Karton, Schutzumschlag mit Bild Honeggers, Fadenheftung, vierfach genutet und breit überklebt, 3seitig beschnitten.

SUBSKRIPTIONS-PREIS:

RM. 3.80 in Subskription (bis spätestens 1?. November 1933), RM. 5.— hernach.

Ausführlicher Prospekt steht kostenlos zur Verfügung.

Bestellungen an die Buch- und Musikalienhandlungen sowie an den



Verlag Gebrüder HUG & Co., Zürich u. Leipzig

Für Weihnachtsveranstaltungen

Joseph Haas

CHRISTNACHT

Ein deutsches Weihnachtsliederspiel nach altdeutschen Weisen mit verbindenden Worten von Wilhelm Dauffenbach

Orchester-Partitur M. 12.— / Klavierauszug M. 4.50 / 1 Satz (6) Klavier-Auszüge für Solisten (nur vollständ.) M. 15.— / Chorstimmen: Sopran, Alt je M. —.75 / Tenor, Baß je M. —.60 / Orchesterstimmen: Streicher je M. 1.20 / Bläser je M. 1.50 / Orchester-Klavier M. 3.50 / Textbuch M. —.20

Besetzung: Solostimmen / Sprecher / gemischter Chor od. Frauen- bzw. Kinderchor mit kl. Orchester: Flöte. Klarinette in A und B, Horn, Klavier, Violinen, Bratschen, Violoncello, Kontrabässe. / Aufführungsdauer 30 bis 90 Minuten (je nach vollständiger oder gekürzter Aufführung).

Armin Knab

WEIHNACHTSKANTATE

nach einer Dichtung von J. Garber

Klavier-Auszug M. 4.50 / Singpartitur M. —.40 / Orchester-Partitur M. 8.— / Orchesterstimmen (9) kpl. M. 6.— / Jede Streicherdublierstimme M. —.80

Besetzung: Sopran, Alt, drei Männerstimmen, gemischter Chor und kleines Orchester: Oboe, Trompete, 2 Hörner, Pauken, Streichquintett.

Aufführungsdauer: ca. 35 Minuten.

Verlangen Sie die illustrierten Prospekte!

Vom Himmel hoch . . . Vierzehn zwei- und dreistimmige Weihnachtslieder für gleiche oder gemischte Stimmen in Originalsätzen und Bearbeitungen.
32 Seiten Taschenformat . . . . leicht kartoniert M. –.60

INHALT: O. Gerster: Verkündigung / Jos. Haas: Es blühen die Maien; Es ist ein Ros entsprungen; Still, o Himmel / A. Knab: Aus aufgerißnem Himmel (2stimmig); Geboren ist uns ein Kindelein / H. Lang: Weihnachtslicht / H. Schroeder: Susani (Vom Himmel); Josef, lieber Josef mein; Ave Maria; In dulci jubilo / F. Willms: Gelobet seist du, Jesu Christ (2stimmig); Wach, Nachtigall, wach auf (2stimmig); Krippenwiegenlied

Weitere Weihnachtsmusik siehe Katalog „Schott's Chorverlag"

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

Was die deutschen Kinder singen

192 Sing- und Spiellieder

Neue Ausgabe von Heinrich Martens

Für Klavier zu zwei Händen, **leicht spielbar**, gesetzt von **L. Windsperger**
106 Seiten. Ed. Nr. 600 brosch. (mit 4-Farbentitelbild) M. **2.20**
Als Geschenkband in Ganzleinen (mit Titelbild) M. 3.50



Die alte, beliebte Sammlung hat Prof. Martens gesichtet und mit wertvollen, heute überall lebendigen Liedern ergänzt. Die gleichzeitig vorgenommene Nachprüfung der Quellen u. Texte wird den alten Freunden der Sammlung nur willkommen sein und ihr in Haus und Schule, im Kindergarten ebenso wie im Musikunterricht viele neue Anhänger gewinnen.

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben kostenlos

B. Schott's Söhne / Mainz

DAS GEIGENSCHULWERK

Begeisterte Urteile aus Musiklehrer-kreisen:

*„... **eine entscheidende Tat** auf dem Gebiete des Instrumentalunterrichts ...“*

*„... meine Schüler reagieren **mit Begeisterung** darauf ...“*

*„... ich kann Ihnen gratulieren zu diesem **grossartigen Werk.** Es ist das, was ich seit langem suchte ...“*

*„... ich wüßte kein anderes Schulwerk zu nennen, das sich gleicherweise als **eine voll ausgereifte Frucht musikpädagogischen Schaffens** darbieten könnte ...“*

Eine Sammlung von alten und neuen Spielstücken, Liedern und Tänzen für eine und zwei Violinen als Lehrgang des Violinspiels aufgebaut von

ERICH und ELMA
DOFLEIN

Heft I — **Erste Lage: Musik in Dur**
Leichte Lieder und Tanzstücke. Leichteste Spielstücke alter Meister. Neue Musik für Anfänger von Paul Hindemith, Béla Bartók u. a.
Ed. Schott Nr. 2201 M. 2.50

Heft II — **Erste Lage: Musik in Dur und Moll**
Musik in Moll. Ausbau der Technik (Dur und Moll). Alte Lieder und Tanzstücke in schwierigerem Rhythmus, Duette und Bicinien alter Meister vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Leichte Stücke für zwei Violinen von Béla Bartók, Paul Hindemith und anderen zeitgenössischen Komponisten.
Ed. Schott Nr. 2202 M. 2.80

Heft III — **Erste Lage: Ausbau und Abschluss**
Ausbau der Rhythmik. Schwierigere Tonarten. Beweglichkeit des Bogens und der linken Hand. Spiel- und Uebungsstücke alter Meister für eine und zwei Geigen, sowie Suiten und Sonatensätze aus dem 18. Jahrhundert. Neue Musik und Rhytmusstudien in der ersten Lage für Fortgeschrittenere.
Ed. Schott Nr. 2203 M. 3.—

Das Geigenschulwerk wird ergänzt durch die Sammlung **SPIELMUSIK FÜR VIOLINE.** *Eine Sammlung zum Spiel auf einer und zwei Violinen für Unterricht und Hausmusik, herausgegeben von Erich Doflein. Näheres im Sonderprospekt*

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

Der große Erfolg einer neuen Chorform

Ludwig Weber / Chorgemeinschaft

Eine Folge von Werken für gemischten und Cantus-Firmus-Chor (mit und ohne Instrumente)

Gott führ auch uns! „Drei Kön'ge führte Gottes Hand.“
Heilige Namen! „Ehre sei Gott in der Höhe.“ Partitur (zugleich Orgelstimme) je M. 2.—, Chorstimme (Singpartitur) je M. —.30, Cantus-Firmus-Chorstimme M. —.25

Pressestimmen:

Weber hat hier **eine neue Form von Gemeinschaftsmusik** geschaffen, die in ihrer Bedeutung gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Der unbeschreibliche Eindruck des Werkes riß jeden Zuhörer und Sänger hin. Weber hat damit eine Tat vollbracht, die **geeignet ist, das gesamte zukünftige Musikleben entscheidend zu beeinflussen,** eine Tat, die den Komponisten Ludwig Weber vielleicht **zum Bannerträger einer musikalischen Volkserhebung** macht.
(„Rhein.-Westf. Zeitung“)

Ludwig Weber hat für das Problem eine wie alles Geniale völlig einfache, natürliche und logische Lösung gefunden. Ein Erlebnis, das sich zu hinreißender Größe steigerte. **Diese Musik ist aktuell** im höchsten Sinne der Idee.
(„Ruhrländische Presse“)

Das Publikum sang begeistert mit und wurde so zum Mitträger eines elementar wirkenden Erlebnisses, das man beglückt als ein vollkommen Neues und Wegweisendes empfand.
(„Mittag“)

Eine organische neue Form, wie sie von allen Musikern nur Ludwig Weber schaffen konnte. Es sei gesagt, daß das Werk in der Echtheit und Gediegenheit der musikalischen Faktur und in der unerhörten, mit keinerlei Blendwerk erreichten Steigerung des Schlusses mit den anderen besten Werken Webers **an der Spitze der zeitgenössischen Musik** steht.
(„National-Zeitung, Essen“)

Das Werk vereinigt Schönheit der melodischen Erfindung, Eigenwuchs der musikalischen Sprache und Form, Adel des Klangs, Klarheit und Durchsicht.
(„Kölnische Zeitung“)

Auf der Wende vom alten zum neuen Konzertstil — nebenher: er ist auch für die Erneuerung der Kirchenmusik von sehr großer Bedeutung — steht dieses Werk Ludwig Webers. Eine Reform aus der künstlerischen Sehnsucht unserer Zeit kündigt sich an.
(„Der Auftakt“, Prag)

Partituren auf Wunsch zur Ansicht

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

J. & W. CHESTER Ltd., MUSIKVERLAG, LONDON

MATTHEW LOCKE

(1630–1677)

Sechs Streichquartette

Bearbeitet für zwei Violinen, Viola und Violoncell von

Peter Warlock

Herausgegeben von

Andre Mangeot

Taschenpartitur, komplett	M. 4.—	Taschenpartitur, Nr. 1—6 einzeln	je M. 1.–
Stimmen, komplett	M. 12.–	Stimmen, Nr. 1–6 einzeln	je M. 4.–

Diese Quartette für vier Violen sind nach Locke's Autograph-Partitur in einem Band (jetzt im Britischen Museum) aufgezeichnet worden. Sie gehören zu den frühesten viersätzigen Streichquartetten, die wir haben

11, GREAT MARLBOROUGH STREET, LONDON W. 1, ENGLAND

Plöner Musiktag von Paul Hindemith

Aus dem Vorwort:

Dem Zweck entsprechend, die musikliebende Jugend zu belehren und zu unterhalten, habe ich mich bemüht, eine Musik zu schreiben, die dem Spieler und Hörer in jeder Beziehung zugänglich ist. Wenn auch bei Aufführungen von Musikstücken dieser Art nach möglichster Vollkommenheit getrachtet werden soll, so ist doch im Aufbau und im Satz der Stücke auf eine gewisse Unbeholfenheit der Spieler Rücksicht genommen, die der Leiter des Studiums nicht unterdrücken sollte. Es hätte gar keinen Sinn, Stücke dieser Art mit der glatten Brillanz eines Berufsorchesters vorzuführen, wie es ebenso falsch wäre, sie in einem großstädtischen Konzertsaal einem neugierigen Publikum darzubieten.

P. H.

A. Morgenmusik
für Blechbläser (Tuba ad lib.) Partitur Ed. Schott Nr. 1622 M. 1.50, hierzu Stimmen (4) je M. —.45

B. Tafelmusik
für Flöte, Trompete oder Klarinette, Streicher (hoch, mittel, tief) 1. Marsch. 2. Intermezzo, 3. Trio für Streich-Instrumente. 4. Walzer.
Partitur (1—4) Ed. Schott Nr. 1623 M. 3.—, hierzu Stimmen (5) je M. —.75

C. Kantate: Mahnung an die Jugend sich der Musik zu befleißigen
nach Worten des Martin Agricola für Jugendchor, Solo, Sprecher (Melodram), Streichorchester, Bläser und Schlagzeug ad lib. Partitur Ed. Schott Nr. 1624 M. 4.50, Chorstimme M. —.40, Solostimme und Sprecher je M. 1.20, 3 Orchesterstimmen (hoch, mittel, tief) je M. 1.20

D. Abendkonzert
Nr. 1 **Einleitungsstück für Orchester** für hohe, mittlere, tiefe Stimmen. Partitur Ed. Schott Nr. 1691 M. 2.50, hierzu jede Stimme M. —.75
Nr. 2 **Flötensolo mit Streichern.** Partitur Ed. Schott Nr. 1692 M. 1.50, hierzu jede Stimme (Solo-Flöte, 3 Streicher) M. —.45
Nr. 3 **Zwei Duette für Violine u. Klarinette (B)** Partitur Ed. Schott Nr. 1693 M. 1.50
Nr. 4 **Variationen für Klarinette (B) u. Streicher** Partitur Ed. Schott Nr. 1694 M. 1.50, hierzu jede Stimme (Solo-Klarinette, 3 Streicher) M. —.45
Nr. 5 **Trio für Blockflöten** (einzeln oder chorisch besetzt) Partitur Ed. Schott Nr 1695 M. 2.– hierzu jede Stimme je M. —.75
Nr. 6 **Quodlibet für Orchester** für hohe, mittlere, tiefe Stimmen. Partitur Ed. Schott Nr. 1696 M. 2.50, hierzu jede Stimme M. —.75

Vollständige Partitur (A, B, C, D zusammen) . . . . Ed. Schott Nr. 1626 M. 16.—

Ausführlicher Prospekt kostenlos — Spielanweisung von Edgar Rabsch liegt jedem Exemplare bei.

B. Schott's Söhne / Mainz

Heft 11
12. Jahr
November 1933

Probleme heutiger Musikphilosophie

Eberhard Fahrenhorst

Musik ist immer wieder vornehmlich in zwei bedeutsamen Richtungen Gegenstand philosophischer Forschung gewesen, deren Kontinuität leicht aufzeigbar wäre. Einmal wurden die berechenbaren Zahlverhältnisse der Intervalle in metaphysischen Aussagen oder zahlenspekulativ zu den Gesetzen der Gestirne und der Erde mit ihren Jahreszeiten in Beziehung gesetzt. Das lebt bei Schopenhauer nach und selbst heute noch. Für die sachliche Forschung ist aber davon nur das Problem der anscheinenden Selbstmächtigkeit der Musik übrig geblieben, die auch losgelöst vom Menschen jeweils ihr inneres Ablaufgesetz zu haben scheint. Und zum andern wurde Musik als zeitliche Bewegung zu den Bewegungen der menschlichen Seele in Beziehung gesetzt, deren Ausdruck sie ja ohne Zweifel war, ob man sie nun allein als Schöpfung des Menschen oder als etwas Göttliches, Gegebenes und von uns Verwirklichtes ansah. Das Leben der Seele wurde nie als ruhender Gefühlszustand angesehen, was etwa heute mit Stimmung bezeichnet wird, sondern als ein spannungshaftes Leiden und Streben, das gern in Analogie zur Bewegung gesetzt, als sich in zeitlicher Gestaltung entladender Drang betrachtet wurde. Die Analogie zum zeitlichen Ablauf der Melodie liegt unmittelbar nahe und es fehlt nicht an Versuchen, den verschiedenen Seelenhaltungen und affektiven Spannungen – was alle Gefühle umschloß – bestimmte melodische Figuren eindeutig zuzuordnen. Vor allem die Affektenlehre des Barock ist voll davon. Man mußte aber einsehen, daß nur mit Hilfe des Textes in der gesungenen Musik Eindeutigkeit möglich war, und so blieb das Problem der Musik als Ausdruck bestehen.

Die Musikphilosophie schloß sich im vorigen Jahrhundert den jeweils herrschenden Forschungsmethoden an. Es gab eine naturwissenschaftlich gerichtete, eine psychologisierende Musikphilosophie und so fort. Die Einen betonten die eigenmächtige Form aller Musik, die Andern ihre reine Ausdrucksfunktion. Es wurde ein Kampf in der Frage nach dem Verhältnis von Form und Inhalt in der Musik. 1854 erschien ein bald angegriffenes, ja verlachtes einseitiges, aber kluges Büchlein von Hanslick, der nun am liebsten der Musik schlechterdings die Möglichkeit abgesprochen hätte, irgendetwas darzustellen oder auszudrücken. Wie wichtig die darin extreme Betonung der musikalischen Form und ihrer zwingenden ästhetischen Entwicklungskraft war, wird bei Betrachtung der entgegengesetzten Schriften Kretzschmars klar, der in der inhaltlichen Ausdeutung der Musik eine heute schwer erträgliche Phantasie entwickelt hat. Beides sind völlig einseitige Standpunkte, das Problem Form-Inhalt blieb bestehen, erwies sich aber als

bloßes Standpunktproblem. Beide Begriffe sind untrennbar vereint. Es gibt eine ohne das andere so wenig, wie Leib ohne Seele, und wer behauptet, Musik sei entweder Form oder Inhalt, hat falsch gefragt. Hier setzen die bedeutenden Altersversuche Diltheys ein, den geheimnisvollen Beziehungen in der Entstehung eines Musikwerks nachzugehen, zu forschen, wie sich die seelische Erregung des Komponisten unmittelbar in Töne umsetzt. Er spricht vom Komponieren als einer Explikation, die zugleich Schaffen sei. Auch hob er die einzigartige Fähigkeit der Musik hervor, mehrere Vorgänge gleichzeitig wiederzugeben. Es sind bedeutende, aber nur gelegentliche Ansätze, tiefe Aussagen zur Psychologie des Schaffens, denen aber der ergänzende Nachweis zu folgen hätte, daß die Besonderheit des musikalischen Produzierens schließlich in der Einzigartigkeit des musikalischen Materials, des Tons, gründet. Im Alter gab Dilthey eine Darstellung der Werke der großen deutschen Meister und versuchte den Zusammenhängen zwischen musikalischer Form und den Forderungen des auszudrückenden Textgehaltes oder unmittelbaren seelischen Drängens in der Analyse des Musikwerkes nachzugehen. Diese großartigen, Kretzschmars Ausdeutungen weit überragenden Bruchstücke, in denen in tiefer Analyse der musikalischen und ethischen Gehalte auch die Musik mit ihren großen Namen endlich für die Darstellung der Geschichte des deutschen Geistes erobert werden sollte, harren trotz der geistesgeschichtlichen Tendenzen der heutigen Musikwissenschaft noch der Fortführung.

Neben Dilthey versuchte die Wissenschaft, die Besonderheit der musikalischen Erscheinungsweise philosophisch zu beschreiben ganz unabhängig davon, ob sie nun nur Form oder als solche auch Ausdruck ist. Helmholtz, unsrer Auffassung der Musik vom Studium des Ohres und der Schwingungen aus nachgehend, hat ihre Erscheinungsweise als Äußerung von Kraft bezeichnet, Th. Lipps ließ sie den Kräften unserer Seele entsprechen, und heute lebt diese Auffassung bei Kurth fort, der gern von Kraftströmen und ähnlich spricht. So tritt aber wieder die Frage der Objektivität dieser Erscheinungen auf. Sie konnte für die alte Assoziationspsychologie kein Problem sein, für die unser gesamtes Wahrnehmen nur ein passives Aufnehmen und Verarbeiten äußerer Eindrücke war. In diese aus dem Geiste der Naturwissenschaft kommende Lehre war die produktive Kraft des Menschen in keiner ihrer Formen eingeschaltet. Von ganz anderem Standpunkt her betont heute die Psychologie den Gestaltcharakter der uns gegenüberstehenden Erscheinungen. So wird, nach dem vor über 40 Jahren durch v. Ehrenfels gegebenen, heute klassischen Beispiel, eine Melodie, also doch physikalisch eine Folge getrennter Töne, als ein geschlossenes Ganzes gehört, das wir so in andere Tonlage versetzen können und das uns zwangsläufig eine Ergänzung zu fordern scheint, wenn es vorzeitig abbricht. Diesen Gestaltqualitäten der Dinge geht die Forschung nach. So scheint auch überhaupt im musikalischen Ablauf, nicht nur in der Melodie, eine Eigenmächtigkeit zu liegen, die von sich aus fortschreitende Gestaltung fordert, es ist wie ein selbständiges Dahintönen.

Damit haben wir die Anschauungsweisen skizziert, die zur heutigen Forschung führten. Es erhebt sich die Frage, wie weit sind diese Gestaltqualitäten objektiv da und wie weit ist es vielleicht eine produktive Leistung unserer gesamten Wahrnehmung, die Dinge so aufzufassen. Die Gestaltpsychologie entsprach zunächst zu sehr der sich Phänomenologie nennenden philosophischen Forschungsart, die bei der bloßen Be-

schreibung der Phänomene bleiben zu müssen und in der Herausarbeitung des Allgemeinen, des „Wesens“ der Dinge schon die letzte und einzige Wahrheit gepackt zu haben glaubte. Man kann aber Musik nicht wie ein objektives Naturgebilde, ein Tier oder eine Pflanze, betrachten, ohne an ihrer fundamentalen Betrachtung vorbeizutreffen, daß sie nämlich für menschliche Ohren bestimmt ist. Goethes Wort, unser Auge könne die Sonne nur erblicken, weil es selber sonnenhaft sei, ist viel angefeindet worden. Seine näheren Erklärungen lassen keinen Zweifel über den tiefen Sinn dieser Aussage. Das Licht ist früher als der Mensch, und das Auge ist so gebildet worden, daß es dieses Licht wahrnehmen kann. Ebenso sind die akustischen Phänomene früher als das zu ihrer Auffassung gebildete Ohr. Umgekehrt wird aber auch Musik, die wir erzeugen, vollends so von uns gestaltet, daß sie der Struktur unseres Hörens entspricht. Dieser Bezug zum Menschen, diese wesentliche Korrespondenz zwischen der Natur des tönenden Materials und der Art unseres Hörens bildet in jedem Fall den Ausgangspunkt für die heutigen philosophischen Untersuchungen. Es besteht eine wesentliche Korrespondenz zwischen unserer Hörfunktion und der Gestalt der Musik. Von hier aus ist ein Zugang zum Erkennen der Musik, die stets nur als tönende vorgestellt werden kann, in dieser ihrer wesentlich tönenden Erscheinungsweise zu gewinnen und zu fragen, wie weit wir sie vielleicht selber erst in grundlegend produktiver Hörweise beim Hören erstehen lassen, wie weit wir einen fundamentalen Teil ihrer dynamischen Bewegtheit in sie hinein hören.

Erst heute, nachdem das Denken von den Bindungen metaphysischer Konstruktionen und Weltanschauungen frei geworden ist, nachdem die einseitige formalästhetische und psychologische Betrachtung überwunden und in geisteshistorischer Forschung die Musik aller Zeiten und Länder aufgeschlossen ist, kann eine wirklich unbefangene philosophische Durchdringung der Musik einsetzen, unbelastet von jeder Voreingenommenheit eines bestimmten erkenntnistheoretischen Standpunkts. Uns erscheinen die Phänomene weder in ihrer Gestaltqualität grundlegend allein von uns erzeugt, noch scheinen wir ihnen nur rezeptiv hingegeben. Und bereits eine Betrachtung der Ursprünge der Musik macht es unmöglich, nach ihrem Sinn und Wesen unabhängig vom Menschen zu fragen. Es gibt in der Natur keine Musik, der Mensch macht sie. Heute ist das musikalische Hören als objektivierende „Luxusfunktion“ gegenüber dem ursprünglich allein biologisch für das Leben wichtigen Geräuschhören erkannt. Ebenso der grundlegende gestaltqualitative Unterschied der menschlichen Musik vom Vogelgesang. Auch steht die untrennbare Einheit von Tanz, Wort und Musik als Ausdruckseinheit bei den Primitiven fest. Es ist kein Zweifel, daß Musik grundlegend erst im Hören für uns das lebendige Gebilde wird, das sie älterer Forschung auch an sich zu sein schien. Schon das Phänomen der gleichen Tonqualität aller jeweiligen Oktaven mit dem Grundton kann nur als produktive Hörleistung, als gleiches gliederndes Hören verstanden werden. Alle diese v. Hornborstel und auch Köhler zu dankenden Einsichten sind heute feste Ausgangspunkte.

Es besteht eine tiefgreifende Korrespondenz zwischen dem physikalisch Gegebenen des Tons und der Produktivität unseres Hörens, worin viele Qualitäten erst erstehen, die am Ton einzeln so wenig nachweisbar sind wie etwa die seelische Bedeutung der Musik. Oder wo etwa zwei Stimmen sich kreuzen und vorübergehend in einen einzigen Ton

zusammenlaufen, hören nur wir ihn gleichsam doppelt, nämlich als zu beiden Stimmen gehörig. Wir sind aber nicht nur an der Erzeugung der Tonqualitäten beteiligt, sondern mehr noch ist die dynamische Belebung der Musik und ihre seelische Auffassung unser hörendes Tun. Das sind grundlegende Voraussetzungen für alles philosophische Fragen nach dem Wesen der Musik.

Man kann nicht im Einzelnen angeben wollen, was Musik ausdrückt, denn das ist immer nur im Ganzen der künstlerischen Gestalt deutlich. Aber Musik ist, aus dem Singen entspringend, das älter ist als alle Instrumente, wesentlich ausdrückend. Sie ist es jedoch wiederum nur für den Menschen, dem so etwas wie Seele und seelisches Empfinden gegeben ist und für den eine Erscheinung Ausdruck hat. Hier ist nicht von irgendwelchem sehr subjektiven und extrem privaten Ausdruck die Rede, wie er zwar zu Zeiten in der Kunst erscheint, aber mit Recht als unverbindlich und unterhalb der zu fordernden symbolischen Allgemeingültigkeit jedes Kunstwerks bleibend abgelehnt wird, sondern Musik ist wesentlich ausdrückend und jede formale Spielerei, selbst eine Tonleiter kann es für den Hörenden sein. Nicht in kleinlicher Deckung einzelner Tonfolgen mit seelischen Regungen, sondern prinzipiell im Erscheinen des tönenden und dynamisch schwellenden und hallenden Materials der Musik und dem wechselnden Spannungsablauf unsrer seelischen und lebendigen Bewegtheit besteht eine tiefe Analogie. Die zeitliche Erscheinungsweise wird hier von wesensmäßiger Bedeutung.

So kann auch nach dem geistigen Sinn der musikalischen Formen nur vom Menschen her gefragt werden. Und die heutige, stets anthropologische Fragestellung bedeutet ja nicht den Verzicht auf objektive Wahrheit. Sie meint nicht, daß wir ja doch nie wissen könnten, wie die Welt in Wahrheit ist, da sie uns nur durch unsere menschlichen Erkenntnisorgane vermittelt wird, sondern auch heute vertraut man wie alle Philosophie von je auf die alte Einsicht, daß bei den durchgehenden gleichen Gesetzen in der Welt Sinne und Denken dem Wirklichen wahrhaft angemessen sind, so daß nur die Frage bleibt, einen wie großen Ausschnitt der Wirklichkeit sie vermitteln.

Musik muß stets gleichzeitig in ihrer formalen Selbständigkeit und als Ausdruck des Menschen betrachtet werden. Darin kehren die von je herrschenden Betrachtungen wieder. Auf die Frage, was ist Musik, kann man zunächst nur antworten, sie sei eine Weise des Menschen, sich auszudrücken. Man muß nicht fragen, was ist sie, sondern wie ist sie möglich, wie können bloße Töne Sinn haben. Es gilt, sie in ihrer Erscheinung zu verstehen. Sie steht in den Zeitkünsten in bedeutsamer Mittelstellung zwischen Tanz und Mimik und den Wortkünsten. Der Ton ist sinnfrei, während jedes Wort Bestimmtes meint. Er steht als objektives Material auch über dem leibgebundenen Ausdruck. Zugleich aber steht er in entscheidender, grundlegender Beziehung zum Leib. In seinem Erklingen entspricht er unmittelbar der leiblichen Motorik und seelischen Erregung. Das Verstehen der Tonfolgen wird vermittelt durch die spannungsmäßige Struktur unseres Leibes und die ihr analoge wesensmäßige dynamische Gestimmtheit der Seele. Daher die ursprüngliche Einheit von Tanz und Gesang, daher die rhythmische Struktur aller Musik, daher die auch in bloßer Vokalmusik stets auftretende Doppelheit von eigentlicher Melodie, worin immer vorzüglich die Seele sich ausdrückt, und von Verzierung, Umspielung, Koloratur etc., worin das motorische Bedürfnis befriedigt wird. Man könnte auch zwei musikalische Grundformen darin sehen, denn in bedeutsamer

Weise scheint uns etwa das Verzieren zugleich Bedürfnis des Singenden und auch als Forderung in der erklingenden Seinsweise der Musik gelegen zu sein. Mensch wie Musik drängen in ihrer verwandten Dynamik dazu. Der ganze Aufbau größerer musikalischer Werke, die Folge schneller und langsamer Sätze, die Thematik des Sonatensatzes und so fort müssen in ihrer dynamischen Ausgewogenheit, in ihrer Folge von Spannung und Entspannung aus der Natur des singenden und sich rhythmisch-musikalisch ausdrückenden Menschen verstanden werden. Musizierend oder hörend verlebendigen wir das Gehörte, beleben es dynamisch. Aus unserer Fähigkeit, den Ton emotionell zu beleben, weil er in seiner Erscheinung unserer lebendigen Gespanntheit entspricht, muß schließlich verstanden werden, wie es möglich ist, reine Instrumentalmusik in ihrem Dahintönen als sinnvoll aufzunehmen ohne vermittelnden Text. Nur so begreifen sich auch ihre spezifischen Formen. Es ruht alles auf der tiefen Analogie zwischen der Erscheinungsweise der tönenden Musik und dem Erscheinen seelischer Regungen im Wechsel zugleich leiblicher Spannungen.

So wird aber nun die einzigartige Natur und Bedeutung des musikalischen Materials deutlich, die das alles ermöglicht. Der Ton ist in seinem Erklingen losgelöst vom Bezug zu Erscheinungen der realen Welt, der jedem Geräusch stets anhaftet. Das weist immer auf etwas Wirkliches hin. Der Ton deutet auf nichts zurück, er manifestiert, indem er ertönt, gleichsam nur sich selber. Der Ton ist kein Ding mit seinen Qualitäten, kein materieller Baustein für ein Kunstwerk, sondern ein Vorgang, dem sich die Empfindung gleichsam anschmiegen kann. Worte bedeuten, das Wort Freude meint Freude, aber die Tonfolge soll als solche freudig sein. Das Material der andern Künste ist für das Wesen der Sache gleichgültiger Stoff, worin Formen der äußeren Welt abgebildet werden (was natürlich nicht der letzte Sinn der Kunst ist). Die Einzigartigkeit aber des Tons als Material liegt darin, daß er in seiner bloßen Erscheinungsweise integrierender Bestandteil ist. Die an sich sinnfreien Töne sind mehr als Material, sie sind zugleich die Sache selbst. In der Musik wird auf nichts hinter den Tönen Liegendes hingedeutet, es wird nichts abgebildet, sondern die geistig geordnete Folge der Töne ist unmittelbar die seelische Bewegung. Trotz der engen Verflechtung von Hören und Gehörtem scheint uns Musik wie ein objektives Gebilde und doch nicht zur realen Welt gehörig gegenüberzustehen, weil sie im wirklichkeitsfreien Material der Töne geschlossene künstlerische Gestalt ist, wie sie aus den Themen, den Forderungen sinnvollen dynamischen Ablaufs, formalen Gleichgewichts und der geistigen Formung, die zugleich Ordnung und Spiel ist, sich ergibt. Als unreal und gleichsam eine Welt für sich, durch Ton und den Rhythmus als immanente eigene Zeitlichkeit, worin jeder Einbruch realer Zeit zerstörend wirkt, ist Musik immer im besonderen Maß symbolische Repräsentantin für das Bemühen des Menschen gewesen, aus den Wirrungen dieser Welt hinaus in die ideale Sphäre vorzudringen. Das ist ihr metaphysischer Sinn.

Begriffe wie Kraft und ähnliche dem physikalischen Bereich entnommene reichen zur Charakterisierung der Musik nicht hin. Die Objektivität der Musik ist geistiger Natur. Aus der unlöslichen Verbindung des hörenden Menschen und der sinnfreien, zeitlich erscheinenden Töne wird Musik möglich, als selbständiges Geschehen klingend und von uns als Ausdruck belebt und erfaßt. So von beiden Seiten, was hier nur dürftig angedeutet werden konnte, muß Musik philosophisch verstanden werden.

Diaghilew und das russische Ballett

Willy Tappolet

Ein vom Autor für Melos erweitertes Kapitel aus dem in nächster Zeit bei Hug in Zürich erscheinenden Buch über Honegger.

Der Ursprung des russischen Balletts geht ins 17. Jahrhundert zurück. Es erschien damals in Theaterstücken zur Unterhaltung des Zaren und seines Hofes. Seit 1735 besitzt Rußland eine organisierte choreographische Truppe. Zuerst wurden Kadetten der Militärschule, hernach Knaben und Mädchen, die schönsten Kinder aus der kaiserlichen Dienerschaft, unter französischen und italienischen Ballettmeistern in den klassischen Tänzen des Abendlandes ausgebildet. Erst als der Meister des französischen Balletts, Charles Didelot, zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen Ruf nach Petersburg annahm, entwickelte sich die Truppe unabhängiger vom Ausland und in ruhmvollem Aufstieg, der ihr bald Weltruf eintrug. Didelot und seine Nachfolger – besonders Perrot – hatten das unerhörte Glück, in ihrem Ballett alle Sterne Europas zu besitzen: Taglioni, Fanny, Charlotte Grisi, die Andrianova, die Nikitina, später Marius Petipa, die Zucchi, die Pavlova, den Mimen Bolm und den unvergleichlichen Michel Fokin.

In Frankreich brachte das 18. Jahrhundert das Ballett zur höchsten Blüte. Nach der Revolution und der dadurch bedingten Veränderung in der Kunst- und Lebensauffassung, in der Verschiebung der menschlichen Gesellschaftsklassen, war auch für das Ballett kein Platz mehr. Während es im 19. Jahrhundert in Frankreich kaum mehr gepflegt wurde, fand das klassische französische Ballett durch berühmte Emigranten Heimatrecht am russischen Hof. In welch unnachahmlicher Weise man in Rußland auf dieser Tradition weiterbaute, bewies der geniale Entdecker, Anreger und Förderer mancher gegenwärtiger Maler und Musiker: Serge de Diaghilew (1872–1929). Er war Schüler von Liadow und Rimsky-Korsakow, hatte die Rechte studiert, seit 1899 eine Kunstzeitschrift „Le Monde artistique" geleitet, wo er in dreißig Zeilen-Artikeln mehr zu sagen wußte, als andere auf vielen Seiten. 1906 stellt er im Pariser Salon d'Automne Bilder moderner russischer Maler aus. Mit den Dirigenten Nikisch, Chevillard, Blumenfeld, Rimsky-Korsakow, Glasunow und Rachmaninow gibt er 1907 in der Pariser Oper fünf Konzerte mit neuer russischer Musik. 1908 führt er ebenda Mussorgskis Boris Godunow mit Chaliapin und Smirnof auf. Im Frühling 1909 erscheint er zum ersten Mal mit der Tanzgruppe des Kaiserlichen Theaters von Petersburg und Moskau in Paris und bringt im Châtelet am 17. Mai „Le Pavillon d'Armide" von Tscherepnin, Benois und Fokin in grandioser Aufmachung zu durchschlagender Aufführung. Hierzu hatte Jean Cocteau auf Wunsch des Organisators Gabriel Astruc eine Werbeschrift verfaßt. Dies bildet den Anfang zu den regelmäßigen Gastspielen der Russen in Paris während der Monate Mai und Juni. In der ersten Periode von 1909–1914 befinden sich unter den siebenundzwanzig Uraufführungen die epochemachenden Ballette Claude Debussys: „l'Après-midi d'un faune", 1912, mit den Bühnenbildern und Kostümen von Bakst, in der Choreographie von Nijinsky und Fokin; „Jeux", 1913, mit Bakst und Nijinsky und Ravels „Daphnis et Cloé", 1912, mit Bakst und Fokin. Zudem bestellte Diaghilew bei Strawinsky,

den er nach Paris gebracht hatte, drei für die Geschichte der europäischen Musik bedeutungsvolle Bühnenwerke: „Der Feuervogel", 1910 (Gontcharowa und Fokin), „Petruschka", 1912 (A. Benois und Fokin) und das „Frühlingsopfer" 1913 (Roerich, Nijinsky und Miassine).

Hier ereignet sich etwas Ungewöhnliches, Einmaliges, das bis heute kaum beachtet und das doch ausschlaggebend für die Erkenntnis der musikalischen Situation in Frankreich wurde: das rhythmisch-dynamische Element war längst in der französischen Musik mehr oder weniger vorhanden und hatte unter dem spanischen Einfluß durch Bizet, Lalo, Chabrier, Debussy stark an Bedeutung gewonnen. Auch bei Florent Schmitt bildet das Rhythmisch-Dynamische ein wesentliches Merkmal des energiegeladenen, üppigen Stils. Durch das Eindringen der Negermusik, vor allem des Jazz, wird der Sinn für Rhythmus geschärft. Den entscheidenden Durchbruch, die eigentliche Auslösung all dieser rhythmisch-dynamischen Kräfte in Westeuropa bleibt jedoch dem an ostasiatischer Volksmusik genährten Strawinsky vorbehalten. Da überdies die Werke Strawinskys den Forderungen Saties und Cocteaus nach Primitivismus, Nüchternheit, Kraft und Härte entsprachen, so ist es leicht einzusehen, weshalb die jungen Musiker in Paris den Russen Strawinsky ohne weiteres adoptierten und ihn – bewußt oder unbewußt – zu ihrem Führer erwählten.

Im ersten Kriegsjahr gründet Diaghilew eine eigene Truppe, verpflichtet sich den Waadtländer Ernest Ansermet, den Freund Strawinskys, als Dirigenten und beschäftigt neben den russischen immer mehr ausländische Maler wie Picasso, Braque, Derain, Marie Laurencin. Die Truppe besteht zunächst nur aus 10, dann aus 16 Tänzern und Tänzerinnen. Nach den beiden Amerika, England Spanien und Italien reist Diaghilew mit 45 Personen und führte sie, die ihn wegen seiner sehr früh schon graumelierten Haare „Chinchilla" nannten, von Triumph zu Triumph.

Zu den russischen Komponisten Prokofiew und Strawinsky (Nachtigall 1914, Feuerwerk 1917, Pulcinella 1920, Der Gesang der Nachtigall 1920, Reinecke 1922, Russische Bauernhochzeit 1922, Mavra 1925, Apollon Musagète 1928) kommen die Franzosen Erik Satie und von den „Sechs" Auric, Poulenc und Milhaud, aus Spanien Manuel de Falla, aus Italien Respighi und Rieti, aus England Berners und Lambert, aus Deutschland Richard Strauß und das letzte Ballett, dessen Verwirklichung der Tod Diaghilews im Jahre 1929 verhinderte, wurde bei Hindemith bestellt.

Diaghilew war ein Edelmann von großzügiger Toleranz, der alle fortschrittlichen, neuen Richtungen gelten ließ. Mit ungewöhnlicher Energie und fanatischer Hingabe arbeitete er an der Verwirklichung der kühnsten Pläne seiner immer wachen Eingebung. Immer hielt er Ausschau nach jungen Talenten, begeisterte sie zu ungewöhnlichen Taten und stellte sich selbst immer wieder vor neue Aufgaben. In der kurzen Spanne Zeit von zwei Jahrzehnten – 1909–1929 – spielte seine Truppe nicht weniger als sieben Opern und einundsiebzig Ballette. Mit nur wenigen Ausnahmen handelt es sich um Uraufführungen. In Verbindung mit den Farben und Linien der Kulissen, der Vorhänge und mit ausgesuchten Gewändern entstanden Bilder, die sich mit dem freien Spiel virtuoser Tänzer und Tänzerinnen zu eindringlicher Plastik steigerten. Wenn Diaghilew und seinem Ballett eine eigentliche Renaissance der französischsten Theatergattung, des Balletts, gelang, so reichte sein Einfluß auf alle Bezirke der Kunst, vom Theater bis zum Gewerbe

und der Mode. Was Picasso, dieser von Geist übersprudelnde Spanier von glühendem Temperament und ungeheurer Vitalität, in der Malerei sucht, der jahrelang die Farbe ausschaltete, weil sie ihm die einfache, klare, herbe Linie verdarb, was Le Corbusier in der Architektur durch seine eindeutig konstruierte „machine à habiter“ bezweckt, nachdem schon der Londoner Glaspalast 1850 und der Pariser Eiffelturm 1889 die Revolution des neuen Baumaterials angekündigt und erprobt hatten, was Satie, Strawinsky und die „Sechs“ in der Musik wollen und Cocteau für alle Kunstbezirke proklamiert, das erreichte Diaghilew im Ballet, „das allen neun Musen gerecht werden soll“.

Junge Komponisten

1. Hans Brehme

H. H. Stuckenschmidt

Dieser Aufsatz ist der Beginn einer Reihe, die den Zweck hat, mit produktiven jungen Begabungen bekannt zu machen. Angestrebt ist nicht eine Kritik des Autors, sondern eine Darstellung seines künstlerischen Wollens und seiner Persönlichkeit.

Der Typus

In Stuttgart, der modernsten Stadt Süddeutschlands, lebt ein junger norddeutscher Klavierlehrer, der den lokalen Zwiespalt zwischen altfränkischer Herzlichkeit und Le Corbusiers Beton-Sachlichkeit auf fruchtbare und fesselnde Weise mit sich herumträgt. Daß er eigentlich aus Potsdam stammt und sich die Gärungsstoffe seines geistigen Wesens im benachbarten Berlin betätigen ließ, gibt seiner Biographie einen Hauch von altpreußischer Tradition. Der junge Mann, knapp 30 Jahre alt, gehört äußerlich zu jenem Typ deutscher Musikanten mit intellektuellem Einschlag, deren gedrungen-untersetzter Körperbau auf Kraft und Neigung zu den guten Dingen des Lebens schließen läßt. Ein Regertyp.

Hans Brehme hat als Komponist ziemlich früh von sich reden gemacht. Er debütierte auf Musikfesten und in Konzerten der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik sowie in verschiedenen deutschen Sendern mit Kammermusik, die von Anfang an durch eine bestimmte, jugendlich-kecke und dabei handwerklich unantastbare Note für ihn einnahm. Die innere Abgeschlossenheit dieser Arbeiten aber ließ Entwicklung offen; sie resultierte nicht aus altkluger Frühreife und kathederhafter Fingerfertigkeit. Brehme ist im Gegenteil, wie es sich für einen jungen schöpferischen Menschen des 20. Jahrhunderts gehört, von den Zeitströmungen mächtig mitgerissen worden. Er ist sensibel genug, um die tausend Einflüsse der Kulturwende auf sich wirken zu lassen, dennoch in der Anlage so kräftig, daß er überflüssige und schädliche Elemente rasch abzustoßen vermag. Das Pendel seiner Entwicklung wird noch öfters hin- und herschlagen; aber wo es hinschlägt, trifft es Richtiges.

Als geistiger Typ ist Brehme durchaus Kammermusiker. Er kommt von Orgel und Klavier her, schreibt aber einen blendenden Streicher- und Bläsersatz und versteht mit Singstimmen umzugehen. Ein urlebendiges rhythmisches Gefühl beherrscht seine gesamte Musik, ein Zug zu großen, plastischen Bildungen seine Melodik. Im wesentlichen denkt er polyphon, was auch aus seiner thematischen Erfindung hervorgeht. Aber er müßte die Spannungen der musikalischen Moderne weniger stark an sich verspürt haben, um nicht klanglich die Wege der äußersten Differenzierung und tonalen Lockerung gegangen zu sein. In der Auffassung des Formproblems ist Brehme sehr konservativ; er legt Wert auf akademische Rechtfertigung auch der kühnsten formalen Bindungen, definiert sehr genau die Anlage seiner Sätze und zeigt neuerdings einen ausgesprochenen Hang zu klassizistischen Versuchen.
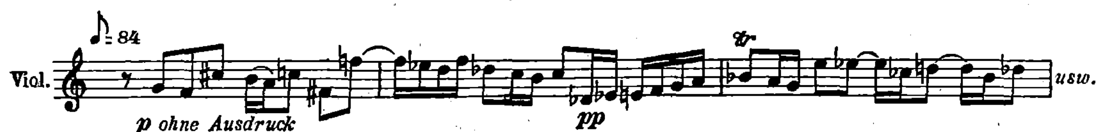
Das Werk
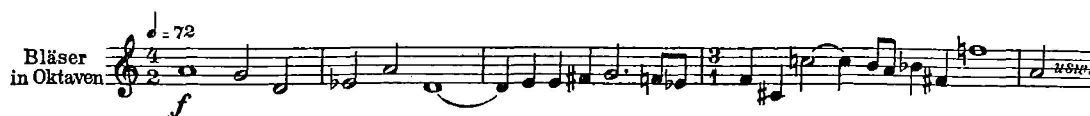
Seine Produktion umfaßt heute etwa dreißig Opuszahlen. Darunter ist ein dramatischer Versuch „Der Tor und der Tod" (nach Hofmannsthal), eine Sinfonie c moll, op. 10, ein Chorwerk (der 137. Psalm) op. 12. Ferner, in zeitlicher Folge: Feierliche Abendmusik (1923), Orgelsonate (1924), Drei Baritongesänge nach Ernst Toller (1925), Klarinettenkonzert, Klaviersonate (1929), „Das andere Land" für Männerchor und Orchester (1929), Divertimento für Bläsertrio, Lieder im alten Stil, Concerto Sinfonico (1930), Streichquartett, Saxophonsonate (1932), Kleine Kantate für Kinder, Burleske Kantate nach Morgenstern, Musik zu dem Stadionspiel „Aufbricht Deutschland" von Gustav Goes (1933) und eine Partita für Streichquartett. Dazu, ohne Opuszahl, etwa vierzig Lieder nach Hermann Hesse und anderen Dichtern.

Auch in der Verteilung und der Nomenklatur der Werke ist Brehme ein überaus typischer Vertreter seiner Generation. Die Wahl der Texte, die instrumentalen Besetzungen, das Schwanken zwischen burlesken und strengsten Stoffen, die Wendung zum Klassizismus und schließlich zum nationalen Bekenntnis zeigt ihn auf den Wegen, die mit ihm fast alle deutsche Jugend in den zwei Jahrzehnten seit Kriegsausbruch gegangen ist.

Auffallend ist für einen Musiker, der als Pianist angefangen hat und in diesem Instrumentalfach eine Lehrtätigkeit ausübt, der geringe Anteil der Klaviermusik in seiner Produktion. Dagegen dominiert ein lebhaftes Interesse für Bläsermusik; neben dem Klarinettenkonzert und der Saxophonsonate steht das Divertimento für drei Bläser und das große Concerto Sinfonico, in dem eine Blasquintett-Gruppe solistisch und konzertant behandelt wird.

Dies op. 21, 1930 komponiert und beim Bremer Tonkünstlerfest erfolgreich uraufgeführt, ist eines der besten und typischen Werke Brehmes. Der erste Satz ist eine Doppelfuge mit Jazz-Elementen. Er verarbeitet die Themen
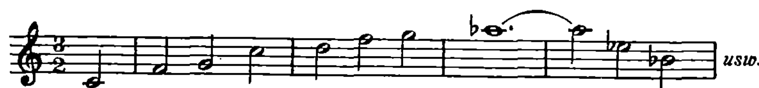




in mannigfachen kontrapunktischen, rhythmischen und perspektivischen (Umkehrung, Vergrößerung) Abwandlungen. Beide enthalten verwandte Motivkerne, werden durch die verminderte Oktave (fis-f, cis-c; im ersten Thema auch abwärts als große Septim c-des) charakteristisch gefärbt und exponieren überdies die groteske und die hymnische Natur der brehmeschen Erfindung. Ihre Fugierung führt aus dem fast gelehrten Adagio in eine skurrile Welt polyphoner Ausgelassenheit, die durch das gravitätische Auftreten des zweiten Themas im Bläserunisono wirksam vorbereitet wird. Ein Jazz (molto ironico e marcato) mit gedämpfter Trompete und Posaunenglissandi, eingeleitet von col legno geschlagenen Streichern führt zur Engführung über, der die genaue Parallelsetzung der Themen als Abschluß folgt.
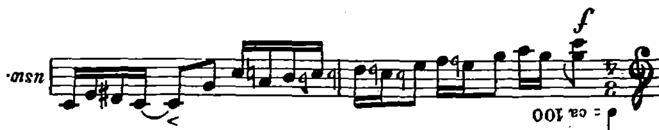
Die folgende Courante nimmt Brehmes spätere Entwicklung (Dortmunder Partita!) voraus. Ihre instrumentale und melodische Führung ist weit ruhiger als die des ersten Satzes. Auf sehr witzige Art verwendet Brehme hier die Pauke als widerborstig-rhythmisches Soloinstrument mit einem Ostinato auf der verminderten Quinte. Die Klanglichkeit des Stücks, dem modern interpretierte Kirchentöne zugrunde liegen, mag folgende Stelle kennzeichnen:

Der folgende „Hymnus“ wirkt besonders interessant durch die melodische und harmonische Ausdeutung der Quarte, die im Thema



begründet liegt. Er bleibt an Originalität hinter den beiden andern zurück. Nur ein seltsames Duett der Flöte mit dem Kontrabaß prägt sich dem Hörer ein.

Durch vitale Kraft und gedrängte Formgebung wirkt der abschließende Allegrosatz sehr fesselnd. Seine Thematik weist deutlich auf Hindemith, der mit seinen Kammerkonzerten wohl die Anregung zu dem ungemein frischen Stück gegeben hat.



Herkunft und Entwicklung

Brehme entstammt einem bürgerlichen Milieu. Sein Vater ist Konrektor in Potsdam; von ihm erhält er die erste musikalische Unterweisung als acht- bis elfjähriger Junge. Er wird Viktoriagymnasiast in Potsdam, macht das Abitur, wird aber nebenbei von einer guten Musikpädagogin (D. Bräuner) weitergebildet. 1922 kommt er auf die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin. Er lernt bei Robert Kahn Komposition, bei Kurt Börner und später bei Wilhelm Kempff Klavierspiel. Sechs Jahre später verläßt er die Schule und übernimmt seinerseits einen Lehrauftrag an der Württembergischen Hochschule für Musik.

Er hat also das, was man einen soliden Fundus nennt. Es hätte leicht ein Akademiker und komponierender Stolz der Familie daraus werden können. Aber gegen diese etwas billige Laufbahn lehnt sich ein offenbar rebellisches Temperament auf, eine schöpferische Natur, die neben Humor und Bonhomie auch ziemlich viel Explosivkraft verbirgt. Brehme beginnt, wie so viele aus der besten deutschen Nachkriegsjugend, die Ewigkeitsgrundlagen der überlieferten Musikanschauung in Frage zu stellen. Er öffnet sich den Einflüssen des Jazz, der Atonalität und der linearen Polyphonie. Besser gesagt: er trägt die Keime dieser revolutionären Entwicklungen bereits in sich; es bedarf nur des geringsten Anstoßes, sie zum Wachsen zu bringen.

Man muß wissen, in welcher Welt des Umsturzes, der Devalorisierung aller materiellen und geistigen Werte diese Jugend groß wird, um auf den so billig erhobenen Vorwurf der Frivolität erwidern zu können. Es ist leicht, Schlagworte gegen solche Kunst zu erfinden, wenn man selbst in gesicherten Umständen aufgewachsen ist. Und dem umfassenden, nicht durch Vorurteile begrenzten Blick zeigen auch diese Entwicklungsstufen ihre aufbauenden Werte. Es gibt für eine in der Grundanlage schöpferische Natur überhaupt keine zersetzenden Kunstmittel; und umgekehrt ist in der Hand eines nicht aufbaufähigen Wesens jedes Werkzeug destruktiv. Das ewige Spießertum hat mehr schöpferische Werte zerstört, als spielerische Jugend je anzutasten vermöchte.

Stil und Anschauung

Brehmes Stil setzt sich aus sehr heterogenen Einzelheiten zusammen. Das ihm Eigentümliche läßt sich schwer definieren, wie alle Stilfragen zeitgenössischer Kunst. Es liegt zwischen einer fast zünftigen Genauigkeit der Faktur und einer Verwendung logischer Dissonanzen, die ich Klangvirtuosität nennen möchte. Man nimmt bei seinen besten Arbeiten

eine beinahe aphoristische Durchdringung der Einzelheit wahr; jeder Zusammenklang „sitzt“, ist mit Instinkt empfunden, zeigt sich aber bei näherer Betrachtung als satztechnisch ungemein fundiert. Mit einer vegetativen Selbstverständlichkeit erheben sich diese Formen, denen eine konzentrierte, höchst vitale Kraft den Anstrich des Motorischen verleiht. Motorik im flachen Sinne der Strawinsky-Nachahmer ist allerdings bei Brehme kaum zu finden. Eher könnte man Gemeinsamkeiten mit dem konzertanten Stil Hindemiths feststellen; aber sie gehen nie über eine gewisse, generationsmäßig festgelegte Art der Themen-Einführung hinaus.

Es ist ein Stil großen instrumentaltechnischen Raffinements; man merkt das an seinem Streichersatz mit der überaus wirkungsvollen Verwendung verschiedener Lagen und Stricharten. Da aber dieses Raffinement im Dienste einer eigentlich naiven Musikantennatur steht, die gern in den Sphären des Volks- und Kinderlieds verweilt, mit Lausbübereien um sich wirft und dann wieder in den großen Ernst einer gläubigen, hymnischen Adagio-Melodik umschlagen kann, trägt es nie den Stempel platter Effektjägerei.

Die Impulse, die Brehmes Musik von außen empfangen hat, sind ausnahmslos die der Avantgarde. Man spürt den Einfluß Béla Bartóks in den rhythmischen Gestalten und den Klang-Ostinatos der beiden Kantaten op. 26 und 27. Strawinsky spukt in den langsamen Teilen des Concerto Sinfonico, Hindemith in den raschen Sätzen aller Werke. Brehme selbst weiß diese Dinge und gibt sie zu, ohne sich heute noch gern zu ihnen zu bekennen. Seine Neigung, sein Wunsch, sich den neuen Kunsttendenzen einer volksverbundenen Kultur zu verpflichten, nötigt ihm unveränderte theoretische Richtlinien auf. „Ich kann doch nicht immer so 'wüschte' Musik schreiben“, sagt er im Gespräch über diese Fragen; und der Partita gibt er bei der Aufführung in Dortmund (Tonkünstlerfest 1933) die Devise mit: „Stilistisch gesehen, war mein Bestreben, auf dem Regerschen Stil im Sinne einer gesunden Entwicklung weiter aufzubauen, d. h. möglichste Freiheit der Stimmen, ohne den Boden der Tonalität zu verlassen. Ich halte die Zeit des Experimentierens in der Musik für überwunden“. Das ist nun, verglichen mit der Musik, der es zugedacht wird, eine etwas vorschnelle Formulierung. Abgesehen davon, daß bekanntlich auch Regers Stil in weiten Kreisen leider keineswegs als Ideal einer gesunden Entwicklung gilt, abgesehen davon, daß in der Kunstgeschichte aller Zeiten und Völker Perioden des „Experimentierens“ von solchen der Konsolidierung abgelöst werden, enthält auch Brehmes neue Musik weiterhin Elemente, die unwiderstehlich von der Tonart forttreiben. Darin allerdings steht sie (wie fast alle moderne Musik) der Regerschen sehr nah.

Brehmes Begabung weist ihm den Weg zu einer stärkeren Bindung an Gemeinschaften. Er hat eine Reihe von Kinderstücken komponiert, die den Geist des Volksliedes auf eine höchst fortschrittliche Art harmonisch und polyphon erweitern. Daß der Schritt zur Gemeinschaftsmusik nicht immer, und am wenigsten innerhalb der deutschen Kultur, ein Schritt zur Simplifizierung, zur Verflachung und zur Senkung der ästhetischen Ansprüche sein muß, ist an dieser Stelle oft gesagt worden. Das Werk Bartóks und Hindemiths hat es bewiesen; eine Jugend, zu deren erprobtesten Vertretern Brehme gehört, wird den Beweis in den nächsten Jahren erhärten müssen.

Blick in Zeitschriften

Allgemeine Musikzeitung (Berlin) Nr. 41—44
Erich Band: *Zerstörung oder Aufbau.*
Fritz Lauhöfer: *Aktualisierte Oper?*

Die Musik (Berlin) November
Franz Rühlmann: *Zur Volksmusikkultur durch Carl Eitz*

Womit uns jetzt einzig gedient sein kann, das ist ein energischer Schritt hin zur Totalität des Tonwortunterrichtes. Denn ohne die Totalität geht es hier ebensowenig wie anderswo. Erst wenn das Tonwort als Lehrmittel im gesamten Erziehungswesen, vom Kinderhort bis hinauf in die Hochschulen für Lehrerbildung, obligatorisch gemacht ist, wird der breite und dann freilich durchschlagende Erfolg gewährleistet sein . . . . Eine wohlverstandene Methodenfreiheit wird die einheitliche Anwendung eines als unübertrefflich erkannten Lehrmittels nicht ausschliessen können und ausschliessen wollen, sie wird es nicht dürfen. Denn sie hat an das Kind zu denken, das beim jetzigen Zustand bei jedem Lehrerwechsel umlernen muss und um Monate oder Jahre zurückgeworfen wird.

Deutsche Tonkünstlerzeitung (Mainz) Heft 9
Siegmund von Hausegger: *Zur deutschen Hausmusik.*
Peter Raabe: *Wege zur Belebung der Hausmusik* (Dortmunder Vortrag).

Musik im Zeitbewußtsein. Berlin (Amtl. Zeitschrift des Reichskartells der deutschen Musikerschaft) Heft 1
Richard Strauss: *Zeitgemässe Glossen für Erziehung zur Musik.*

Unsere humanistische Bildung gründet sich noch auf Disziplinen, deren Studium vor Erfindung unserer Musik unerlässliche Bedingung höherer geistiger Erziehung war. Sie ist heute noch mit unnötigem Studium höherer Mathematik und der Anfangsgründe für Chemie und Physik belastet, das man ruhig an den Universitäten und Fachschulen denen überlassen kann, die sich diesen Berufen widmen wollen. Zur höheren allgemeinen Bildung gehört das an unsern Mittelschulen bisher vollständig vernachlässigte Studium der Musik, wenigstens Harmonielehre, Satzkunst, Kontrapunkt bis zum Verständnis einer Bach'schen Fuge, Partiturstudium bis zur vollen Erfassung der kontrapunktischen Seelenkämpfe des III. Tristan-Aktes, der Architektur und Themendurchführung eines Beethoven'schen Symphoniesatzes, des symphonischen Aufbaues eines Nibelungen-Aktes.

Heinz Ihlert: *Arbeitsbeschaffung und Existenzmöglichkeiten für Berufsmusiker im neuen Deutschland.*

Schweizerische Musikzeitung, (Zürich) Heft 20/21
Domenica de Paoli: *Neue Werke von Malipiero und Strawinsky.*
Otto Oster: *Romain Rolland und die musikalische Geistesgeschichte.*

Der Auftakt (Prag) Heft 9/10
Ernst Krenek: *Musik und Mathematik.*

Der Umstand, dass gerade jene Zeiten, deren Musik wir eine höchst unmittelbare und als besonders wünschenswert ersehnte Beziehung zum Gefühl zuschreiben, um eine besonders lückenlose Systematisierung der Materialordnung bemüht waren, sollte in diesem Zusammenhang zu denken geben und die zeitgenössischen Bestrebungen nach gedanklicher Durchkonstruktion der neuen Bedingungen des musikalischen Schaffens von dem Vorwurf übertriebener Intellektualisierung restlos befreien.

Gregoriusblatt (Düsseldorf) Heft 3
Th. B. Rehmann: *Musikerziehung am Scheidewege.*
Rhenanus: *Kirchenmusik in Frankreich*
Hermann Schroeder: *Neuerscheinungen für die Orgel.*

. . . . Heute kann kein Organist es noch verantworten, mit so „beliebten" Transkriptionen die Orgel zu missbrauchen. Weder das Adagio der Pathétique noch eine Fantasie aus Lohengrin (auch nicht bei einer Trauung) gehören auf die Orgel. Aber wem die Achtung vor dem Instrument so etwas nicht verbietet, müsste der Gedanke an Aufgabe und Sinn der Orgel im eucharistischen Raum Richtlinie für sein Spiel sein. Eine ziemlich grosse Reihe neuer Orgelmusik liegt bereits vor . . . .

Musica sacra (Regensburg) Heft 9
Erhard Drinkwelder: *Die liturgische Stellung des kirchlichen Sologesanges.*
Prof. Weissenbäck: *Vinzenz Goller.*

Musik und Kirche (Kassel) Heft 5, September/Oktober
Wilhelm Thomas: *Kirchenchor und Liturgie.*
Helmuth Walcha: *Zum Choralvorspiel.*

. . . . Ein Choralvorspiel improvisieren ist kein individualistisch-schöpferischer Akt, sondern Dienst am Wort und an der Gemeinde. Deutlicher gesprochen heisst das: es ist nicht nötig, grosse musikalische Einfälle zu haben bezw. seine Erfindungsgabe recht leuchten zu lassen, sondern guter Handwerker zu sein, die vorgegebenen Aufgaben zu erkennen und sie auszuführen. Dazu gehört nun allerdings gutes Handwerkszeug und handwerkliches Können. Sich dies zu erarbeiten, muss die Pflicht jedes Organisten sein, auch des Lehrers auf dem Dorfe, der nur Sonntags nur einmal die Orgel spielt.

Deutsche Rundschau (Berlin) Oktober

Bruno E. Werner: *Wir brauchen jeden Mann!*

Es sind im neuen Deutschland die besten künstlerischen Kräfte am Werk, um den Neubau des Reiches Gestalt werden zu lassen. Daneben gibt es eine Reihe tüchtiger und befähigter Maler, Bildhauer und Architekten (NB. von Musikern gilt wohl dasselbe), die besten Willens sind, aber doch von der Mitarbeit vorläufig ausgeschlossen wurden. Wir meinen diejenigen deutschen Künstler, die, nicht aus dem von Hitler gegeisselten Modernitätswahn, sondern aus einem echten inneren Bedürfnis heraus auf ihrem Schaffensgebiet nach einer Form suchten, die der Gegenwart und ihren Forderungen entspricht. Manche von ihnen sind in Deutschland zur Zeit ausgeschaltet. Zweierlei Gründe liegen hier vor. Der eine: dass einzelne von ihnen kraft ihrer Leistung Erfolg fanden, und dass sie nun fälschlich mit den Trägern des Nachkriegsstaates identifiziert und so kaltgestellt wurden. Der andere Grund liegt darin, dass die Missvergnügten, das Muckertum und schliesslich gutwillige, aber kunstfremde Männer sich wie zu allen Zeiten gegen die neue, ungewohnte Form und mit augenblicklichem Erfolg gegen ihre Träger wandten.

Man kann sich dabei mit der Erkenntnis beruhigen, dass das Schöpferische auf allen Gebieten des Lebens sich auf die Dauer von selber durchsetzt. Und doch kann man sich nicht ganz damit zufrieden geben. Denn ein Volk wie das deutsche, das mit so gewaltiger Anspannung seine Selbstbehauptungsschlacht schlagen muss, kann auf keinen Mann in seinen Kulturbataillonen verzichten!

Philosophische Hefte (Berlin) IV. Jahrg. Heft 1/2.

Maximilian Beck: *Versuch einer Kulturgenealogie.*

Man ist immer noch gewohnt, sich Kultur als etwas zu denken, das — wie der Apfel dem Apfelbaum — „von selbst" dem Blut und der Rasse eines Volkes entwächst. Das Umgekehrte ist richtig! Ein Volk ist schon das Wachstumsprodukt einer bestimmten, die Individuen verschiedenster Rassen und sterbender Völker neu bindenden und zugleich gestaltenden Kulturidee.

Wie ein Volk gebildet wird, vollzieht sich hart vor unseren Augen: in Amerika. Schon in der dritten Generation ähnelt ein Amerikaner dem anderen Amerikaner mehr als den Stammesangehörigen ihrer beiderseitigen Väter, gleichviel ob diese Deutsche oder Slaven, Iren oder Juden gewesen sind. Wie das möglich ist? Durch die Kraft gemeinsamer Lebensführung, wurzelnd in der Einheit einer gemeinsamen Lebens- und Weltanschauung.

Entsprechend lehrt uns die Geschichte, dass auch die Völker des modernen Europa — aber nicht weniger die Völker der Antike und des Orients, soweit wir deren Geschichte zurückverfolgen können — keine naturgegebenen Einheiten sind, sondern geformt von Kräften der Religion und der Politik. Von Kultur als von einer natürlichen Auswirkung des Blutes und der Rasse zu reden, ist pure Fiktion, nicht weniger primitiv, als alle Kultur für ideologischen „Ueberbau" und für die naturnotwendige Auswirkung wirtschaftlichen Geschehens zu erklären.

Die neue Rundschau (Berlin) Oktober

Käthe Illch setzt ihre im September-Heft begonnene Veröffentlichung von *Briefen Franz Liszts und der Gräfin d'Agoult* fort.

Deutsche Kultur-Wacht (Berlin) Heft 28

Georg Vollerthun: *Erziehung zum Lied.*

Reinhold Conrad Muschler: *Richard Strauss.*

Die Tragik des Textbuches zwang diesen Meister immer und immer wieder in Gründe, die seinem eigentlichen Wesen nicht entsprechen. Wo er selbst das Libretto schreibt, wie im „Intermezzo", quillt seine Musik urgesund und kerndeutsch hoch. So hätte sein Weg gehen müssen! In der „Frau ohne Schatten" verschwindet der gewaltige Strom der Musik zu oft in den Höhlungen dieses erklügelten Textes. Selbst im „Rosenkavalier" muss das Musikalische die allzu starke Struktur einer überladenen Fassade dekadent österreichischer Bauart reinfegen, um den Seelenzauber des Stimmungsechten festzuhalten. Man sehe sich die „Aegyptische Helena" an. Was hat diese barocke Fantasie in Wirklichkeit zu tun mit einem so Urdeutschen, wie es Richard Strauss ist?

Immer war Richard Strauss deutsch. Dass er auch nationalsozialistischer Deutscher ist, kann er in der heutigen schweren Zeit, wo die Jüngeren, die vierzehn Jahre lang unterdrückt waren und ohne Mittel dastehen, um ihre Arbeiten drucken zu lassen, leicht beweisen, indem er von seinen ihm als Geistesfürsten gebührenden Einnahmen nach dem Prinzip der echten Führer denen abgibt, die immer an ihn geglaubt und zu ihm gehalten haben und denen deshalb für ihre Musik die Bühnen und Konzertsäle verschlossen waren.

Le Menestrel (Paris) Nummer 32—39

Armand Machabey: *Das musikalische Theater in Frankreich* (Fortsetzung und Schluss eines Vortrags auf dem Florentiner Kongress)

Jean Chantavoine: *Unveröffentlichte Werke von Bizet* (u. a. ausführliche Analyse der bisher verschollenen Oper „Iwan der Schreckliche" aus dem Jahr 1865)

Julien Tiersot: *Madame Cosima.*

Charles Barzel: *Robert Schumann und Bonaventure Laurens*, nach z. T. unveröffentlichten Briefen Schumanns mit dem provençalischen Künstler und Gelehrten.

The Musical Times (London) Oktober/November

David Ewen: *Die neue Schule der amerikanischen Musik.*

Frank Howes: *Vaughan Williams' Klavierkonzert.*

Feste: *Ad libitum (Aeusserungen Ravels über moderne Musik).*

„Ich habe immer gespürt, dass ein Musiker das zu Papier bringen sollte, was er fühlt und wie er es fühlt, unabhängig davon, welches gerade der herrschende Kompositionsstil ist. Grosse Musik — das war stets meine Meinung — muss immer vom Herzen kommen. Jede Musik, die nur mit Technik und Hirn gemacht ist, ist das Papier nicht wert, auf das man sie schreibt. Dies war von je mein hauptsächliches Argument gegen die sogenannte moderne Musik der jüngeren Komponisten-Rebellen. Ihre Musik ist ein Produkt des Verstandes und nicht des Herzens. Sie stellen erst erklügelte Theorien auf und dann schaffen sie eine Musik, die diesen Theorien entsprechen muss . . .
Abgesehen davon, dass die moderne Musik eine Gehirnkunst ist, ist sie auch zum grössten Teil sehr hässlich. Musik muss aber, trotz allem, schön sein. Ich kann die Argumente jener Musiker nicht begreifen, die mir auseinandersetzen, die Musik unserer Zeit müsste hässlich sein, weil sie Ausdruck eines hässlichen Zeitalters ist. Inwiefern braucht ein solches Zeitalter überhaupt einen Ausdruck? Und was bleibt der Musik, wenn sie von Schönheit entblösst ist?
Bei unserer Suche nach frischer Inspiration können wir die Reize des modernen Lebens nicht übergehen. Fraglos müssen die Mechanismen unsrer Zeit ihren Eindruck auch in der Musik hinterlassen. Mehr und mehr werden unsere Komponisten Inspiration in Dingen finden, die heute noch für blosses Geräusch gelten. In der Vergangenheit wurden Schlachten zu Themen grosser, weltberühmter Sinfonien gemacht — und gewiss ist der Schlachtenlärm nicht anregender als das Surren riesiger Maschinen. (Man staunt, aus dem Munde eines geistreichen Künstlers, der „L'heure espagnole" und „Boléro" geschrieben hat, solche Banalitäten zu vernehmen. D. Schriftl.)

Feste: *Auseinandersetzung über Strawinsky und Picasso.*

The Sackbut (London) Oktober

Rutland Boughton: *Die wiederkehrende Revolte.*

Ronald Dewsbury: *Die Magie von heute.*

Musica d'Oggi

F. Tutenberg: *Die junge schwedische Musikschule,*
S. A. Luciani: *Claudio Saracini.*

Besprechungen

Ernst Pepping

Choralbuch. 30 kanonische Choräle für gemischten Chor a cappella. *Schott, Mainz*

Das deutsche Kirchenlied wird für Ernst Pepping in diesem Choralbuch abermals zur Quelle seines vokalen Schaffens. Nach seiner „Choralsuite" und seiner „Deutschen Choralmesse" führt diese erneute Beschäftigung mit Kernliedern der evangelischen Kirche zu einem Werke, das entschiedener als bisher die liturgische Verwendungsmöglichkeit im Auge behält. Darauf weisen schon äußere Erscheinungen hin. Pepping kommt hier zumeist mit vier oder fünf Stimmen aus. Die technischen Ansprüche an den Chor sind geringer als in früheren Werken. Die rhythmische Kompliziertheit, ein charakteristisches Merkmal seiner Schreibweise, verliert sich zwar nicht ganz, aber sie hält sich jetzt mehr in den Grenzen einer melismatisch bedingten Rhythmik. Am stärksten jedoch spricht für die liturgische Zweckbestimmung die innere Haltung dieser Musik. Sie ist dem Choral derartig streng unterstellt, daß eine Aufführung außerhalb gottesdienstlicher Handlung ihren Sinn verliert. Da der Kanon zum formalen Prinzip erhoben ist, gibt es keine eigentliche Hauptstimme, sondern der Cantus firmus durchdringt alle Teile, ist in jeder Stimme ständig gegenwärtig. Das führt zu einer ganz eigentümlichen, fast prismenartigen Durchleuchtung der Weise, ihre Konturen erscheinen mehrfach, nebeneinander herlaufend, aufeinander bezogen. Wird dadurch auch der Cantus firmus in seiner Geschlossenheit zumeist nicht mehr unmittelbar erfaßbar, so öffnet sich dafür der Zugang zu seinem wesentlichen Gehalte um so weiter und tiefer. Hierin unterscheiden sich die Sätze des Peppingschen Choralbuches von der alten Cantus firmus-Bearbeitung, und hierin ist auch ihre besondere Bedeutung zu sehen. Es sind Choralbearbeitungen unsrer Zeit, die frei von alten Vorbildern aus gegenwärtiger, verantwortungsbewußter Haltung heraus den Weg zu einer neuen kirchlichen Gebrauchsmusik weisen.

Hermann Schroeder

Tedeum für gemischten Chor mit 2 Trompeten und 3 Posaunen oder a cappella oder mit Orgel. Op. 16.

Missa dorica für 4–6-stimmigen gemischten Chor a cappella. Op. 15. *Schott, Mainz*

Die Musik Schroeders gewinnt ihre Kraft aus dem Choral. Am stärksten wird diese Quelle im „Tedeum" spürbar. Melodik und Rhythmik wachsen aus dem Worte, steigern sich an dem hymnischen Schwung des Textes. Diese Steigerung führt an einzelnen

Stellen zu einer Thematik von lapidarem Wurf. An Worten wie „Tu rex gloriae“ bilden sich Themen Brucknerschen Gepräges, groß und zügig durch Oktavenräume schreitend. Die formale Gliederung folgt dem Texte. Es entstehen kleine Einheiten, deren strukturelle Verschiedenheit den Sänger wie den Hörer vor immer neue Eindrücke stellt. Kraftvoll schwingendes Unisono, von schweren feierlichen Bläserakkorden unterbaut, mündet in breite, farbige Klangflächen, aus denen heraus, imitatorisch beginnend, sich polyphones Stimmgefüge entwickelt. A cappella-Teile wechseln mit begleiteten; dynamische Gegensätze folgen unmittelbar aufeinander; das Metrum unterliegt ständigem Wechsel. Das alles gibt der Musik etwas Erregendes, schlägt in Bann, bringt in Bewegung, zwingt den Gläubigen zur Teilnahme. Das „Tedeum“ Schroeders, das aus einem starken Erleben des Textes geschaffen ist, verlangt großen Aufwand. Von den drei angegebenen Aufführungsmöglichkeiten verdient die mit den 5 Blechbläsern unbedingt den Vorzug. Die a cappella-Ausführung kann nur als Notbehelf angesehen werden.

Die „Missa dorica“ ist bedeutend genug, daß ein Hinweis angebracht ist. Auch hier wird eine ekstatische Hingabe an den Text und seinem Gehalte offenbar. Sie entzieht sich zwar nie der formalen Zucht, führt aber doch häufig durch allzustarken Einsatz der Mittel zu einer Überschätzung der Ausdrucksmöglichkeiten des a cappella-Chores. Klangliche Kompaktheit ist für das Werk typischer als Durchsichtigkeit des Stimmgefüges. Bezeichnend ist, daß die als Steigerung auftretende Sechsstimmigkeit häufig nicht real, sondern mit Oktavierungen durchgeführt wird, die rein zufällig, unabhängig von thematischen Erfordernissen bald diese bald jene Stimmen parallel laufen lassen. Bleiben so einige technische Bedenken bestehen, so muß man doch die schöpferische Leistung anerkennen, W. R.

Friedrich Gennrich

Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes.

Max Niemeyer Verlag, Halle, 1932

Die Besprechung eines Buches über das mittelalterliche Lied erfordert zunächst eine Vorbemerkung: Wir kennen so gut wie nichts vom Volkslied der älteren Zeit. Auch das heute als „Volkslied“ von der Jugendbewegung gesungene alte Liedgut ist zum überwiegenden Teil auf die Schicht der Gebildeten beschränkt gewesen. Alles was Gennrich in seinem aufschlußreichen Buch erörtert, bezieht sich daher auf kunstmäßige Literatur (wobei ich die ganz wenigen Ausnahmen übergehe).

Im Lied des Mittelalters sind Worte und Weise in einer Art aufeinander bezogen, die dem modernen Schaffen verloren gegangen ist. Für uns heute besteht die Einheit eines Liedes vor allem in der Übereinstimmung des Ausdrucks der Komposition mit dem ihr zugrunde liegenden Text, der zunächst als Sprech- oder Lesegedicht verfaßt wurde, zumeist ohne Rücksicht auf seine Singbarkeit. Im Lied des Mittelalters dagegen sind die Worte ohne ihre dazugehörige Melodie gar nicht denkbar, wobei es gleichgültig ist, ob Dichter und Komponist in einer Person vereinigt waren, oder ob der Dichter auf die Hilfe eines anderen angewiesen war. Die Einheit von Wort und Ton des mittelalterlichen Liedes ruht erst in zweiter Linie auf der Grundlage des Ausdrucks. Das ist für eine Kultur, der das gesteigerte, manchmal übersteigerte Ausdrucksbedürfnis der neueren Zeit noch fremd war, nur selbstverständlich und bei der im Gedanklichen weitgehend konventionell gehaltenen Lyrik auch gar nicht anders möglich. Der Reiz des mittelalterlichen Liedes lag daher nicht so sehr in inhaltlichen Momenten als vielmehr in der formalen Gestaltung. Dem modernen Reichtum des Ausdrucks entspricht im Mittelalter eine annähernd ebenso große Fülle von Möglichkeiten der Formgebung. Deren zunächst verwirrende Vielzahl bringt Gennrich in eine sehr übersichtliche Ordnung — ein schwieriger Versuch, wie er nur einem Kenner von Gennrichs hohem Rang gelingen konnte, der Literatur- und Musikgeschichte der Zeit mit gleicher Überlegenheit beherrscht. Daher ist das Buch auch dem Literarhistoriker wertvoll, der ohne Verständnis für den musikalischen Aufbau vielfach nicht zu einer befriedigenden Analyse der Textstruktur gelangen kann.

Besonders geglückt scheint mir der Abschnitt über den vom Verfasser sogenannten „Sequenztypus“, wenn auch gerade hier ein prinzipieller Einwand nicht unterdrückt werden kann. Gennrich führt auf die alte Form der Sequenz eine ganze Reihe anderer Gebilde zurück, die er als deren Derivate erklärt. Zu ihnen wäre z. B. die im deutschen Meistergesang gebräuchliche Barform zu rechnen, deren populärstes, wenn auch modernes Beispiel wohl Walther Stoltzings „Preislied“ aus Wagners Meistersingern ist. Äußerlich hat diese Barform mit ihrem Aufbau a a b mit der Struktur der Sequenz, die nach der Formel a bb cc . . . xx yy z eine beliebige Zahl von Doppelversen mit je einem nicht wiederholten Eingangs- und Schlußvers aneinanderreiht, nichts zu tun. Gennrich nimmt nun wohl an, daß die kürzere Form aa b sich von der Sequenz als deren Schlußteil abgespalten hat; er unterläßt es aber, den historischen Nachweis dafür zu erbringen. Geschichtliche Ableitungen scheinen mir aber auch für eine Formenlehre notwendig zu sein, die wie die vorliegende im wesentlichen systematisch vorgeht, da es sonst geschehen kann, daß auf Grund äußerer Ähnlichkeiten Formen einander

zugeordnet werden, die – genetisch betrachtet – keinerlei inneren Zusammenhang haben.

Das außerordentlich reiche Beispielmaterial des Buches stammt vor allem aus französischen, erst in zweiter Linie aus deutschen Quellen, und das mit gutem Recht. Denn nach allem, was wir bisher wissen, scheint das deutsche mittelalterliche Lied in seiner Formgebung – im Gegensatz zu seinem Melos – überwiegend auf die Nachahmung des französischen Beispiels zurückzugehen. Wir würden uns freuen, wenn Gennrich, der bereits in früheren Studien dieses Problem behandelt hat, seine nächste Arbeit der Herkunft und Entwicklung der deutschen Liedformen bis zum Ausgang des Mittelalters widmen würde. H. R.

Zwei neue Opern

Karl Laux

Zwei neue Opern – Ottmar Gersters „Madame Liselotte", uraufgeführt in Essen, und Paul von Klenaus „Michael Kohlhaas", uraufgeführt in Stuttgart – verpflichten zum Bericht, reizen zum Vergleich. Denn so weit sie nach Anlage und Absicht, nach Generation und Landschaft, nach Stoff und Form voneinander entfernt sind, es verbindet sie auch vieles.

Beide greifen zurück auf Gestalten der deutschen Vergangenheit. Gerster auf die berühmte Liselotte von Kurpfalz, die große Briefschreiberin, Klenau auf jenen Kaufmann Hans Kohlhase, der als Michael Kohlhaas in der Kleistschen Novelle berühmt geworden ist.

Bleiben wir, um die Unterschiede festzustellen, zunächst beim Text. Mit der Gersterschen Oper treten zwei homines novi auf den Plan der Librettisten: Franz Clemens (ein Pseudonym) und Paul Ginthum, ein pfälzischer Schriftsteller und Journalist, hervorragender Kenner pfälzischen Volkstums in Geschichte und Sage. Ihr Textbuch verrät Blick für Wirkung. Schon daß man die Figur der Liselotte einmal für die Oper reklamiert, nachdem das Presber schon für das Lustspiel, Künneke für das Singspiel getan haben, ist ein Beweis dafür. Denn Liselotte, die Tochter Karl Ludwigs, die Herzogin von Orléans, ist, wie Wilhelm Michel dieser Tage in der neuen pfälzischen Zeitschrift „Die Westmark" feststellte, „dem Pfälzer" (und man könnte sagen dem Deutschen überhaupt) „heute noch die deutlichste und geliebteste Gestalt seines Fürstenhauses", hinter der Fürstengestalten von wirklicher Bedeutung zurücktreten. Michel gibt auch den Grund dafür an: „Was Liselotte dem Pfälzer ewig teuer macht, hat nichts mit ihrer fürstlichen Geburt zu tun, ist sonst nichts als das tüchtige, brave, herzhafte und bezaubernde Menschentum, das in dieser einzigen Frau lebte und das zugleich das unverfälschteste Pfälzertum war, an dem sich die Welt je erfreuen durfte."

Eine Gestalt, wie geschaffen für eine Oper, die die Hörer anpacken soll. Zugleich auch eine Gestalt, die aktuellen Sinn hat. Auch am Hof von Frankreich hat sich Liselotte ihre Liebe zur Heimat bewahrt: „Wir Pfälzer haben das, wir lieben das vatterlandt biß in todt und geht unß nichts drüber." Mit diesen Worten schließt die Oper.

Aus der Gegenüberstellung Frankreich – Deutschland, Krieg – Frieden, Heimat – Ferne, Treue – Verrat ergeben sich die dramatischen Spannungen, ergibt sich die farbige Abfolge von Szenen, die geschickt, ohne alle literarischen Ambitionen, lediglich auf die Bedürfnisse der Bühne zugeschnitten sind.

Klenau ist sein eigener Textdichter. Aus der Kleistschen Novelle macht er ein Drama. Mit ein paar geschickten Eingriffen, die zwar den metaphysischen Unterbau der

Vorlage zerstören, aber dafür die für ein Bühnenwerk notwendige Fassade ins Licht stellen, mit der Verteilung der zersplitterten Handlung auf eine Vorder- und eine Hinterbühne, gelingt es ihm, das Epos dramatisch zu steigern. Ein geistvoll unternommener Versuch, der es zuwege bringt, daß man von dem Klenauschen Text gefesselt bleibt, zumal er ihm durch die wörtliche Übernahme des Kleistschen Dialogs auch den Wert des dichterischen Wortes läßt.

Was den Text von dem der Gersterschen Oper zu seinem Nachteil unterscheidet, ist der mindere Grad von Volkstümlichkeit der Hauptfigur, für deren Verständnis die genaue Kenntnis der Kleistschen Vorlage unentbehrlich ist, ist die Tatsache, daß sich die Gestalt der süddeutschen Frau viel mehr an die Musik heranbringen läßt als die des preußischen Mannes. Wilhelm Michel schreibt in seinem Buch „Das Leiden am Ich", Kleist sei „so exzessiv Mann, daß die Weib-Elemente in ihm keinen Raum finden". Die Musik, die Oper aber brauchen das weibliche Element. Und Liselottes Schicksal ist ein typisches Frauen- und darum ein Opern-Schicksal. Und schließlich ist die Idee der Vaterlandsliebe in der Gersterschen Oper eine viel sinnfälligere als die, um derentwillen Kleist seine Novelle geschrieben hat: die Tragik des unbedingten Rechtsgefühls, das einen Mann zum Räuber und Mörder werden läßt – eine großartige, aber keine eingängige Idee. Bei der Uraufführung konnte sie, am Vorabend des 12. November, mit der Identifizierung von: Kohlhaas und Deutschland, die beide um ihr Recht kämpfen, aktualisiert werden, sodaß der Abend nicht nur zu einem künstlerischen sondern auch zu einem politischen Ereignis wurde.

Noch einmal treffen sich die beiden Opern in der Absicht: beide wollen in der Musik das gleiche. Sie wollen auf der einen Seite den Zusammenhang mit der Gegenwart herstellen und sie wollen auf der andern Seite die Verbindung mit dem Volksmäßigen, dem Volkstümlichen, dem „Deutschen" nicht aufgeben. Darum greift Klenau zur Festlegung des Zeit- und Volkskolorits das „Lindenlied" aus der Forsterschen Liedsammlung auf, die kraftvolle Einfachkeit des Chorals, die mittelalterliche Melodik Walthers von der Vogelweide. Ebenso geschmackvoll, ebenso gescheit und geschickt verschmilzt er Elemente heutiger Schreibweise miteinander. Zwölftontechnik und Impressionismus, effektvolle und asketische Instrumentation wechseln miteinander ab. Immer im Dienste der dramatischen Steigerung. Dabei gelingen ihm so großartige Stücke wie der Kohlhaas-Monolog, in dem Klenau das Kleistsche Vorbild erreicht. Im Ganzen aber ist die Gleichung Kleist-Klenau nicht so eindeutig aufgegangen wie etwa die Büchner-Berg, an deren „Wozzek" man unwillkürlich erinnert wird. Denn es sind zu viele Risse da, es klaffen zuviele unüberbrückbare Episoden auseinander, es fehlt der Musik der große Atem.

Auch Gersters Erstlings-Oper ist noch kein fix und fertiges Kunstwerk. Auch bei ihm gibt es eine Bruchstelle. Sie ist da, wo er im Bestreben nach Volkstümlichkeit einen Schritt zu weit geht, einige Konzessionen zuviel macht. Was er Klenau voraushat, die starke Sinnlichkeit seiner Tonsprache, verführt ihn manchmal, bringt ihn manchmal vom rechten Weg der Oper ab. Das kann man seiner Jugendlichkeit zugute halten. Denn es hat auch sein Positives. Es liegt in der ganz eigenartigen Weise, wie er die Herbheit einer Musiksprache, die unverkennbar von den Erfahrungen der letzten Jahre Musikentwicklung beeinflußt ist, ins Volkstümliche, ins Wirkungsvolle, ins Verständliche umzubiegen weiß. Dabei zeigt er sich in der musikalischen Ausgestaltung und Profilierung

der Szenen als ein geborener Dramatiker. Sehr zum Vorteil der Wirkung läßt Gerster die Szenen mit musikalischen Einheiten übereinstimmen. In diesen formal abgerundeten Nummern geht auch Gerster vielfach auf die Vergangenheit zurück, auf die barocken Formen der Toccata (Vorspiel der Oper) und der Tanz-Suite (große Ballett-Einlage im dritten Akt, deren Musik, ein feierliches „Menuett", eine bukolische „Schäferszene" und ein impetuoses, kontrapunktisch gearbeitetes „Jagdstück", Zugstück für den Konzertsaal werden könnte). Die verwendeten originalen Volkslieder sind, ohne an Sinnlichkeit einzubüßen, in ihrer entzückenden Naivität erhalten und werden nicht durch harmonische Überfrachtung aufgebauscht und aufgesprengt. Groß gestaltete Ensembles lassen den gewiegten Chor-Praktiker erkennen.

Die Ur-Aufführungen der beiden Werke kann man symptomatisch für die Aufführungs-Möglichkeiten nennen. Klenaus Oper an der Stuttgarter Bühne, einer der leistungsfähigsten Provinzbühnen, mit dem für den Erfolg bestimmenden Bühnenbildner Gustav Vargo aus Berlin als Gast, dem Generalintendanten Otto Krauß als Regisseur, dem Bariton Max Roth als sing- und spielgewaltigen Titelhelden (beide schon in Berlin erprobt); Gersters Werk in Essen mit einer kleinen Bühne, bescheidenen Gesangskräften (die Trägerin der Titelrolle, Claire Autenrieth, verdient immerhin genannt zu werden). Die Partituren lagen in Essen bei Johannes Schüler, in Stuttgart bei Carl Leonhardt in guten Händen.

Musik in Berlin

Heinrich Strobel

1.

Die allgemeine Umordnung, die in Deutschland vor sich geht, hat auch das Berliner Musikleben wesentlich verändert. Äußerlich zeigt sich diese Veränderung im rapiden Rückgang der Veranstaltungen. Damit geht freilich nur ein Prozeß zu Ende, der sich seit Jahren mehr oder weniger sichtbar vollzog. Die Schrumpfung des rein kommerziellen Konzertbetriebs war eine Notwendigkeit. Gerade wer das Konzert als künstlerische und kulturelle Institution bejaht, mußte stets diesen geschäftlichen Musikverschleiß, an dem niemand außer dem Konzertgeber und der Konzertdirektion wirklich interessiert war, als schädlich betrachten.

Es wäre jedoch falsch, die gegenwärtige Situation nun als glücklich zu bezeichnen. Denn mit den überflüssigen Veranstaltungen haben auch manche andere verschwinden müssen, die durchaus eine kulturelle Funktion hatten — teils weil die Organisationen nicht mehr leistungsfähig, teils weil ihre künstlerischen Leiter nicht mehr in Berlin sind. Unter diesen Umständen haben die Vorstände der noch bestehenden Institutionen heute eine besondere Verpflichtung. Sie tragen die Verantwortung für den Neuaufbau des Musiklebens in der Reichshauptstadt. Man darf es als ein großes Glück bezeichnen, daß ein Künstler vom geistigen Format und von der ethischen Bekenntniskraft Wilhelm Furtwänglers entscheidenden Einfluß auf die Neugestaltung gewonnen hat. Das Philharmonische Orchester ist ebenso durch die Person seines Führers wie durch die allgemeine Situation noch mehr als bisher in den Brennpunkt des Berliner Musiklebens gerückt. Es steht vor einer völligen Neuorganisation seiner Konzerte. Eine Selbstverständlichkeit

daß diese unter dem Gesichtspunkt einer Musikpflege auf möglichst breiter Basis stattfindet. Mehr als bisher stehen die lange vernachlässigten populären Konzerte im Mittelpunkt der Arbeit. Durch Heranziehung verschiedenster Gastdirigenten will man ihnen neue Anziehungskraft verleihen. Auf welche Weise die finanzielle Grundlage des besten und repräsentativsten deutschen Orchesters neu befestigt wird, ist noch nicht entschieden. Sicher ist nur, daß es geschieht. Und das ist die Hauptsache.

Künstlerisch haben die von Furtwängler geleiteten zehn Konzerte durch die Stellung, die der Dirigent im neuen Staat einnimmt, eine besondere Bedeutung. Man wird ihre Programme als richtunggebend für eine aufbauende Musikpflege bezeichnen dürfen. Neben den Standardwerken der Vergangenheit ist die Gegenwart mit selbstverständlichen Namen wie Strauß, Pfitzner, Debussy und Strawinsky, aber auch erfreulicherweise mit jüngeren Musikern wie Hindemith, Trapp und S. W. Müller vertreten. Die einzigartige Qualität der Veranstaltungen wurde bereits im ersten Konzert wieder schlagend erwiesen: mit einer wunderbar geschlossenen und geistig vertieften Wiedergabe der fünften Sinfonie von Bruckner.

Die Reihe der außerordentlichen Konzerte wurde mit einem Abend mit Werken von Ottorino Respighi eröffnet. Neben den noch im Schatten der neudeutschen Ästhetik und des Impressionismus stehenden „Pini de Roma" hörte man eine Suite nach alten Lautensätzen und ein Concerto à 5, in denen Respighi jene klassizistischen Elemente verarbeitete, die für die Musik des faschistischen Italien wieder eine neue Bedeutung erlangten. Von dieser Musik des jüngsten Italien bekam man einen klaren Eindruck durch ein Konzert der Funkstunde, das der junge italienische Dirigent Oreste Piccardi leitete. Es handelte sich dabei ausschließlich um Komponisten der Avantgarde, um solche also, die (nach dem Wort Casellas im vorigen Heft) „wirklich zählen". Sie kennen die europäische Musik der Zeit, sie lehnen demgemäß den Impressionismus ab und setzen sich besonders mit den Ideen und Werken von Strawinsky und Hindemith auseinander. Als die stärksten Individualisten erwiesen Goffredo Petrassi (in einer erfindungsreichen und ungemein lebendigen „Konzertouvertüre") und Leone Massimo (in einem Divertimento von einfachem Umriß und starker Bewegung). Weniger klar in der Haltung war die von heftigen Spannungen erfüllte „Partita" von Dellapiccola. Als wirksames Schlußstück erfüllte die „italienische Sinfonie" von Veretti vortrefflich ihren Zweck. Piccardi, der übrigens lange Zeit in Deutschland lebte und mit Bekennermut für die moderne deutsche Musik eintritt, befeuerte das Funkorchester durch sein Temperament und disziplinierte es durch seine Energie.

2.

Wilhelm Furtwängler ist auch die musikalisch prachtvoll belebte, im raffinierten Klangspiel des Orchesters herrlich durchgebildete Erstaufführung der „Arabella" von Richard Strauß zu danken. Die Titelrolle sang wie in Dresden Frau Ursuleac, den Mandryka Herr Prohaska, dessen Temperament mit naturhafter Gewalt in die recht zweifelhafte Welt des Majors a. D. Waldner einbrach. Die Aufführung wurde in zwei Besetzungen vorbereitet. In der zweiten fiel Susanne Fischer auf, die als Zdenka die reizolle Gefühlsverwirrung dieser schönsten Gestalt der Oper anmutig und überzeugend gestaltete. Einige Wochen vorher hatte der neue Staatskapellmeister Heger den „Palestrina" neu herausgebracht.

Die Städtische Oper ehrte das Andenken des verstorbenen Max von Schillings durch eine Aufführung von „Mona Lisa“, in der Rosalind von Schirach die Titelrolle mit ernster Bemühung und manch schönen Momenten sang. Im ganzen hätte man sich diese Vorstellung musikalisch feiner gegliedert und szenisch weniger altmodisch denken können. Ein Verdienst hat sich die Städtische Oper mit der Neueinstudierung von Peter Cornelius meisterhaftem „Barbier von Bagdad“ erworben.

Eine ganze Woche über gastierte im Charlottenburger Haus eine italienische Stagione, die fünf Meisterwerke der italienischen Oper spielte. Man durfte die Aufführungen nicht als Ensembleleistungen beurteilen, da es sich um eine ad hoc zusammengestellte Truppe handelte, die von Maestro Panizza mit bewundernswerter Sicherheit und Schlagkraft geführt wurde. Am geschlossensten war der „Barbier von Sevilla“ – eine Aufführung von wahrhaft überschlagender Buffolaune. (Übrigens wurde bei aller improvisatorischen Bewegtheit keiner der bei uns obligaten Mimenspäße gemacht.) Künstlerisch am bedeutendsten war die phänomenale Koloratursängerin Toti dal Monte, die wir in ihrer Glanzrolle der Lucia di Lammermoor seinerzeit schon unter Toscanini gehört hatten, respektabel der machtvolle Tenor des Herrn Battaglia. Publikumsmäßig wurde „Tosca“ zu einer Sensation durch die Mitwirkung von Benjamino Gigli.

Eitz statt Tonika-Do

Heinz Joachim

In der richtigen Erkenntnis, daß die großen Aufgaben der musikalischen Volksbildung wirksam nur von unten her, auf der Basis einer breitangelegten, grundlegenden Musikerziehung gelöst werden können, wendet der neue Staat auch dem Musikunterricht in den Schulen sein reges Interesse zu. Man weiß, daß der Schulmusikunterricht sich seit der bedeutenden Reformarbeit Hermann Kretzschmars besonderer staatlicher Förderung erfreute. Es gab bereits vor dem Kriege eine Reihe von Erlassen, die namentlich in der „Prüfungsordnung für Gesanglehrer und Gesanglehrerinnen in Preußen“ (1910) sowie in den verschiedenen Lehrplänen von 1908, 1910 und 1914 das Programm des großen Pädagogen zur Verwirklichung bestimmten. Der Ausbruch des Weltkrieges vereitelte zunächst die damit eingeleitete Aufbauarbeit, aber bald griff man in der Nachkriegszeit das Problem wieder auf. Im Jahre 1921 erschienen die „Richtlinien für den Lehrplan der Grundschule“, die als bedeutsame Neuerung die „selbständige musikalische Betätigung“ der Schüler einführten. Sie fanden in den bekannten Schulmusik-Erlassen der folgenden Jahre ihre Erfüllung. Ausgehend von der Bedeutung des Musikunterrichts für die Gesamterziehung fußten sie im besonderen auf dem Prinzip der Methodenfreiheit. Gerade darin erblickt nun der neue Staat das wesentliche Hindernis für eine wirklich umfassende und vor allem einheitliche musikalische Volksbildung. Denn bisher konnte es oft genug geschehen, daß die Kinder bei Lehrer- oder Schulwechsel mehrfach umlernen und immer wieder neu beginnen mußten, statt die bereits gewonnenen Kenntnisse zu befestigen und zu vertiefen. Der „Erfolg“ wird als geradezu niederschmetternd bezeichnet: man hat unter den schulentlassenen Volksschülern bis zu 90%

musikalische Analphabeten festgestellt, denen die Notenschrift noch nach neun Jahren „Musikunterricht“ ein Buch mit sieben Siegeln war.

Von den vorhandenen Unterrichts-Methoden sind die aus England stammende Tonika-Do-Methode und das Tonwort des Deutschen Carl Eitz in neuerer Zeit besonders bekannt geworden. Beiden gemeinsam ist die Einführung von Solmisationssilben anstelle der gewöhnlichen Bezeichnung der Töne mit den Buchstaben des Alphabets. Während die Tonika-Do-Methode, die z. T. auf die Silben des Guido von Arezzo zurückgeht, für alle Tonarten nur eine einzige Reihe mit sieben Silben hat und sich bei der Modulation in andere Tonarten mit Umdeutungen behilft, hat Eitz ein System geschaffen, das auf die Einteilung nach Stamm- und abgeleiteten Tönen verzichtet und dafür jeden Ton, seiner melodischen oder harmonischen Funktion entsprechend, selbständig benennt. Die Zweckmäßigkeit des Solmisierens, das ja auch schon den alten Indern, Chinesen, Griechen durchaus geläufig war, ist an sich kaum ernsthaft bestritten. Sie ergibt sich sehr überzeugend aus der Praxis, wenn – wie es zur Gewinnung einer abstrakteren Tonvorstellung aus pädagogischen Gründen erforderlich ist – Tonfolgen ohne Text allein auf Tonnamen gesungen werden sollen.

Um in das Tonwort von Carl Eitz praktisch einzuführen, veranstaltete kürzlich das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Spandau eine Schulungswoche für Musikerzieher, die mit praktischen und theoretischen Vorführungen, mit Vorträgen und Diskussionen den Teilnehmern die unbefangene Prüfung der eigenen Arbeit am Tonwort selbst ermöglichte. Die Leitung hatte Lehrer Richard Junker-Hannover, der aus den Erfahrungen seiner langjährigen Arbeit nach Eitz in Volksschulen berichtete. Er betonte nicht die Methodenfrage als solche, sondern gab die wesentliche Umstellung auf das Singen als die dem Volk, das wieder zum Volkslied erwachte, besonders gemäße Haltung. Auch die Tonwort„sprache“ ist, wie die Muttersprache, nur durch praktischen Gebrauch, also durch Singen erlernbar, kann aber sinngemäß auch auf den Instrumentalunterricht ausgedehnt werden und dank eingehender Gehörschulung sowie kraft der der Eitz'schen Schöpfung innewohnenden Gesetzmäßigkeit zur lautsymbolischen Darstellung alles musikalischen Geschehens und zum unmittelbaren Verständnis des Kunstwerkes selbst führen. Die intensive Mitarbeit am Kursus gab darüberhinaus wichtige Aufschlüsse über den speziellen Wert der Eitz-Methode. Sie wurde anerkannt als verläßlicher Stufenbau zum absoluten Tonraum, gegebenenfalls selbst außerhalb der Tonalität. Ihre Begründung leuchtete auch in wissenschaftlicher Beziehung ein. Wenn die Kirchentonarten mit ihrer vorwiegend melodisch bedingten Eigenart ein Prüfstein für eine solche Methode sind – was angesichts unseres reichen Schatzes an Chorälen und alten Volksliedern kaum zu bezweifeln ist –, so spricht das Ergebnis dieser Tagung für Eitz, dessen System sich auch hier als universal und weiträumig genug erwiesen hat, um das Besondere des musikalischen Vorgangs deutlich zum Bewußtsein zu bringen. Die vorgeführten Lektionen sowie ein von Kantor Strube sehr lebendig geleitetes „Öffentliches Volksliedersingen“ mit dem Berliner Praetoriuskreis erhärteten das Gesagte.

In der Aussprache, an der sich Anhänger von Tonika-Do lebhaft beteiligten, wurde Eitz noch mit anderen, für die Psychologie des Unterrichtes z. T. immerhin belangvollen Argumenten verteidigt. So wurde namentlich auf die in der Tat erstaunliche innere Organik des Systems hingewiesen. Hat sich ferner Tonika-Do besonders im Anfangsunter-

richt bewährt, während sich beim Auftauchen des Notenbildes Schwierigkeiten ergaben, so macht andererseits Eitz jegliche Umdeutung bei Modulationen unnötig (die bei komplizierteren Vorgängen für Tonika-Do keineswegs immer eindeutig bestimmbar ist), da bei Eitz die Halbtonschritte durch gemeinsame Vokale stets klar bezeichnet sind. Eine gewisse Rolle mögen auch die Sangbarkeit und die klangliche Plastik der Eitz'schen Silben spielen. Natürlich wird auch hier in jedem Fall das Unterrichtsergebnis von den pädagogischen Fähigkeiten des Lehrers abhängen.

Die Diskussion hat begreiflicherweise die Methodenfrage nicht entschieden. Der neue Staat hat auch nicht die Absicht, sich diese Entscheidung aus der Hand nehmen zu lassen. Er wird sie durch einen Ministerial-Erlaß demnächst selbst geben, und es ist kaum noch daran zu zweifeln, daß die Entscheidung zu Gunsten von Eitz fallen wird. Dabei mag die Frage heute noch offen bleiben, ob die Anwendung der Tonnamen in der Schule die bisher im Musikleben gebräuchliche Buchstabenbezeichnung der Töne und Noten ganz verdrängen wird, was zumal in der Übergangszeit jeden Musikfreund, namentlich aber auch die Privatmusiklehrerschaft vor neue Aufgaben stellen müßte. So gewiß es im Grunde lediglich auf die musikalische Erziehung ankommt, so sehr ist in jedem Falle die einheitliche Regelung des Schulmusikunterrichts aus dem Geiste des neuen Staates heraus verständlich und, sicherlich auch im Interesse der Schüler, zu begrüßen.

Gedanken über Cambridge

Fred Hamel

Im Sommer fand in Cambridge der zweite internationale Kongress für Musikwissenschaft statt. Deutschland war offiziell durch Prof. Joh. Wolf vertreten.

Wenn man die Richtlinien für die geistige Erneuerung des Staates auf ihren Generalnenner zu bringen versucht, so zeigt sich ein starker Wille zur Synthese. Auch im Bereich der Kunst hat zwar der Nationalsozialismus den Mut aufgebracht, die bestehenden Gegensätze, latente wie akute, schonungslos zu offenbaren – Gegensätze, wie sie auf musikalischem Gebiet etwa zwischen „konservativer" und „fortschrittlicher" Kompositionsrichtung, zwischen bodenständiger Kunstpflege und internationalem Konzertbetrieb, zwischen großen Sinfoniekonzerten und offenen Singstunden bestanden. Aber diese gleichsam „analytische" Seite der neuen Kulturpolitik ist eben nur die Voraussetzung für die „synthetische", für den festen Vorsatz, die bisher widerstrebenden Kräfte fortan zu steigernder Verschmelzung zu bringen. Er gipfelt in der klaren Forderung: neuer Ausgleich zwischen Volkstum und schöpferischer Einzelpersönlichkeit, zwischen Konservativismus und Fortschritt, zwischen nationalem Eigenleben und geistiger Weltwirtschaft.

Von den Einzelfragen, die sich hier anknüpfen, hat bisher diejenige von Volk und Persönlichkeit im Mittelpunkt der Erörterung gestanden, und um so willkommener mußte die Gelegenheit sein, einen Streifblick auf die anderen Bereiche des Problems zu werfen. Sie ergab sich, in unerwarteter, propädeutischer Weise, anläßlich des zweiten

Kongresses, den die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft in diesem Sommer nach Cambridge berufen hatte.

■

Daß gerade das heutige England für alle Fragen innerer und äußerer Kulturpolitik derart aufschlußreich ist, hat zweierlei Ursachen. Einmal hatte es dieses Land in der stetigen Entwicklung, die durch seine scharfen physikalischen Grenzen ermöglicht wurde, leichter als die kontinentalen, seinen nationalen Eigencharakter zu behaupten. Zum anderen ist hier auch die Auseinandersetzung zwischen 20. und 19. Jahrhundert – genauer wohl zwischen 3. und 2. Jahrtausend – gerade wegen dieser Stetigkeit und inneren Einheit ganz besonders deutlich zu verfolgen.

Der Verlauf dieser Auseinandersetzung läßt sich bei aller Vielfalt ihrer Wirkungen auf eine einfache Formel bringen: während der Lebensinhalt sich wandelt, bleiben die Lebensformen, in ihrer Sanktionierung durch die Jahrhunderte ehrfürchtig gehütet, bestehen. Dem technischen Fortschritt hat sich England ganz weit geöffnet, dem kulturellen und geistigen kann es sich nicht entziehen – dem äußeren verschließt es sich. Die Motorisierung, der Straßenbau sind viel weiter als in irgendeinem anderen Lande, fast amerikanischen Ausmaßes. Die „Society" verliert an Ausschließlichkeit, der soziale Ausgleich schreitet fort, der Individualismus weicht dem Gemeinschaftsgeist der Jugendbewegung, der Gesellschaftslöwe dem Fachmann. Aber die Formen bleiben, die ungeschriebenen Anstandsregeln werden ängstlich beobachtet, die Abneigung vor dem napoleonischen Dezimalsystem ist unerschüttert; die Gallonen, Pfunde, Guineen, Meilen mit ihren komplizierten Untereinheiten beherrschen das Feld. Die Cambridger Colleges bewahren Gepräge und Regel der mittelalterlichen Klosterschulen, die Ornate von Studenten und Professoren die überlieferten Trachten. Und das gotische Chorgestühl der Kapelle von Kings College erstrahlt abends, unberührt von entweihenden Händen moderner Elektroinstallateure, im Glanz ungezählter Kerzen.

Es ist nicht zu viel gesagt, daß diese eigentümliche und reibungslose Verbindung von Konservatismus und Fortschritt das Geheimnis des englischen Nationalcharakters ausmacht. England ist stolz auf ihn – und dieser wiederum bewußte, doch nie überhebliche Nationalstolz war auch die Seele des Cambridger Kongresses. Er sprach bereits aus der aristokratisch-herzlichen Formvollendung, mit der die Gäste aus einem Dutzend europäischer Länder und den USA bewillkommnet wurden – vorweg, in London, namens der Englischen Musikgesellschaft, sodann, in Cambridge — mit feierlicher lateinischer Formel — durch den Vizekanzler der Universität und durch die liebenswürdige Bürgermeisterin im Schmucke aller Insignien ihrer Amtswürde. Er sprach aus jener lebendigen dramatischen Aufführung von Szenen der englischen Geschichte mit zeitentsprechender Musik, an der – wohlgemerkt – ausschließlich Angehörige der Universität und andere Liebhaber mit hoher Begeisterung als Autoren und Darsteller beteiligt waren. Man erkannte ihn ebenso in dem Zyklus von Festkonzerten, die den eigentlichen Kongreß mit altenglischer Musik der verschiedensten Epochen rahmte, wie in der Selbstverständlichkeit, mit der dort, wo wir von der Epoche des 15. Jahrhunderts, des a cappella-Stils oder des Barock sprechen würden, hier von der „Elizabethan Music", von der „Tudor" oder „Restauration Period" die Rede ist. Und es entspricht nur der

Folgerichtigkeit dieses starken Nationalbewußtseins, daß selbst die Fragestellung der wissenschaftlichen Referate im wesentlichen auf den Stoffkreis der englischen Musik festgelegt war.



Wenn diese starke geistige Einheitlichkeit des Kongresses erst den umfassenden Einblick in die musikalische Kultur Englands eröffnete, so erklärt sie sich in ihrer psychologischen Bedingtheit durch das Bestreben, die weitverbreitete Ansicht von der „Unmusikalität“ Englands zu entkräften. Eine glänzendere Rechtfertigung dafür hätte der Festverlauf nicht erbringen können — zugleich machte er dadurch aber auch die merkwürdige Begrenzung der englischen Musikalität deutlich sichbar. Sie kam schon rein äußerlich durch die zeitliche Beschränkung des Programms auf ein halbes Jahrtausend — von 1200 bis 1700 — zum Ausdruck, während über die Grenze des 18. Jahrhunderts hinaus nur verstohlene Seitenblicke gestreift sind. Das hat wiederum tiefere Ursachen als Willkür oder Zufall; es erinnert daran, daß auch musikalisch für England diese eigentümliche Paarung von Fortschritt und Konservatismus entscheidend ist. Wiederholt hat England in jenen fünf Jahrhunderten der abendländischen Musik unerhört neue technische Wege gewiesen: so durch den Fauxbourdon, durch die Mehrstimmigkeit Dunstables, durch die Kunst der Virginalisten. Aber immer wieder gibt es dazwischen Perioden, in denen der formale Konservativismus überwiegt, die schöpferische Tätigkeit sogar ganz zurücktritt. Seit dem 17. Jahrhundert wird er so stark, daß geradezu von einem Steckenbleiben in der Hochblüte des a cappella-Stils gesprochen werden kann, daß England zur Entwicklung der klassischen Instrumentalmusik nur wenig beizutragen hatte, daß es — seit Henry Purcell — von fremden Schöpfern, fremden Solisten, Dirigenten, Opernensembles abhängig wurde und heute selbst an Orchesterkultur erst allmählich wieder mit den kontinentalen Ländern Schritt zu halten versuchen muß. Statt dessen haben sich die Musikformen des 16. Jahrhunderts in einer beispiellosen Reinkultur erhalten. Wie die Liturgie der englischen Kirche seit jener Zeit in ihrer aus den altchristlichen Stundenoffizien erwachsenen Organik völlig unverändert geblieben ist, so ist auch die Kenntnis jener großartigen Literatur an Madrigalen, Anthems und Services niemals völlig untergegangen. Ebenso sind die Ansprüche ihrer Aufführung, die Freudigkeit des Laiensingens und die glänzende Chorkultur, die einen Händel zu seinen Großtaten inspirierte, bis heute ungemindert lebendig. Wie tief diese Pietät gegen die Überlieferung des reformatorischen Zeitalters verankert ist, ermißt sich völlig erst daraus, daß die Kirchenchöre der Colleges selbst die alte Besetzungstechnik, mit Knabensopranen und Männeralten, bis heute beibehalten haben — dank jener besonderen Pflege des Kopftonsingens, die den wunderbarsten Reiz des englischen Chorklangs ausmacht. Und wenn die historizistische Neigung der jüngsten Zeit die schöpferischen Kräfte wieder stärker auszulösen beginnt, so findet auch auf diesem Gebiet des englischen Kulturlebens der neue Inhalt seine natürliche Orientierung an den lebendig gebliebenen Formen der Vergangenheit.

Für diese Grundsätze waren die Cambridger Festkonzerte eine einzige unmißverständliche Dokumentation. Aus der Unerschöpflichkeit und Herrlichkeit dieser Motetten und Madrigale, die von John Fornesetes Sommerkanon bis zu Purcells Konzerten reichten, Einzelheiten hervorzuheben, das wunderbare Erlebnis des freien rhythmischen

Flusses der Stimmen in den polyphonen Chören gegen die merklich schwächere Ausführung des – allerdings weitaus unwesentlicheren – instrumentalen Anteils an den Aufführungen abzuwägen, wäre Aufgabe der Einzelkritik. Ausschlaggebend für diesen Zusammenhang bleibt der Eindruck von Fruchtbarkeit und Begrenzung einer in ihrer Substanz absolut nationalen, in ihrem Gepräge absolut konservativen Musikkultur.

■

Zur Erkenntnis dieser spezifischen Kultur begrifflich beizutragen, war den wissenschaftlichen Referaten zur Aufgabe gestellt. So erfuhr man von den Gelehrten der verschiedensten Nationen mancherlei Neues über Material (Otto Kinkeldey: Parthenia Inviolata), Instrumente (Jeffrey Pulver: Die Violen in England), Aufführungspraxis (Hans Hammerschlag: Ornamentik der Virginalisten), Wesenszüge (Ernst H. Meyer: Die englischen In Nomines), Kompositionsformen (K. G. Fellerer: Englische Orgelmusik des 18. Jahrhunderts), Lokalgeschichte (Percy Scholes: Musikleben in Cambridge) und Persönlichkeiten (Philip Radcliffe: John Field) englischer Musikgeschichte. Daneben aber zeichnete sich schon durch ihre Themenstellung ganz deutlich eine zweite Gruppe von Referaten ab. Jacques Handschin etwa ging den Anregungen englischer Musiker im Gefolge der Kirchenfürsten auf dem Konstanzer Konzil nach, Higini Anglès behandelte die Wechselbeziehung englischer und spanischer Musik im 13. und 14. Jahrhundert, Otto Gombosi zeigte die Entwicklung der kontinentalen Variationsformen durch die englischen Virginalisten auf; Kathi Meyer machte Feststellungen über den Austausch von Dokumenten und Musikern zwischen England und Deutschland, Otto Anderson untersuchte die Zusammenhänge zwischen englischem und nordischem Volksgesang; Antoine Cherbuliez und Paul Masson machten Mitteilungen über die Beschreibungen englischen Musiklebens durch Reisende aus der Schweiz bezw. in den Schriften des Abbé Prévost, und Emile Haraszti berichtete über die Tänze ungarischer Zigeuner in London um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.

So mündete dieser Kongreß nicht im unwesentlichsten Teil seines Ertrages trotz aller nationalen Abstimmung unwillkürlich, aber mit unmißverständlicher Zwangsläufigkeit doch wieder in den Komplex internationaler Zusammenhänge ein. Und zwar nicht nur, indem er zum Bewußtsein brachte, daß eine künstlerisch-nationale Charakteristik erst durch die Gegenüberstellung mit der Kunst anderer Völker überhaupt ersichtlich wird; mehr noch, indem er nachwies, daß selbst die bevorzugten Grenzen Englands nicht einmal zu Zeiten weit primitiveren Verkehrs und umständlicherer Übermittlungstechnik als der heutigen eine kulturelle Autarkie ermöglichten. Deutlicher als andere Grenzen aber spielen sie, um ein physikalisches Gleichnis anzuwenden, die Rolle semipermeabler Membranen: indem sie eine vollkommen stetige innere Entwicklung umschließen, ohne deshalb die wechselseitige Diffussion kulturellen Gutes aufzuhalten.

■

Kristallklar zeichnet sich damit im Spiegel dieses Kongresses das ewige Wechselspiel zwischen Konservativismus und Fortschritt, zwischen Nationalökonomie und Weltwirtschaft auf dem Gebiet des Geistigen ab. Das Überraschende aber ist daran nicht die Bestätigung, wie unerläßlich für eine gesunde Volkskultur der Ausgleich zwischen diesen beiden antagonistischen Kraftpaaren unter sich ist – dessen hätte es kaum mehr

bedurft. Vielmehr ergibt sich am Beispiel Englands die grundlegende Beobachtung, daß zwischen diesen vier Faktoren auch eine kausale Verknüpfung über Kreuz besteht: wie nämlich eine erzwungene nationale Abkapselung den gesunden Fortschritt hemmt, und wie umgekehrt ein überwuchernder Konservativismus die Abhängigkeit vom Zustrom fremden Kulturgutes steigert. Ein Ergebnis, welches also auf den längst bewährten Handelsgrundsatz hinausläuft, daß gesunde Stetigkeit der inneren Produktion – Ausgleich von bewährten Erfahrungen und neuen Ideen – und gesunde Außenhandelsbilanz – Ausgleich von Import und Export — einander gegenseitig bedingen.

Wenn Deutschland an diesem Ergebnis entscheidend mitgewirkt hat — die kulturpropagandistische Bedeutung deutscher Musikforschung kam im öffentlichen Vortrag Professor Johannes Wolfs über „Englands Anteil an der Entwicklung der Musiktheorie" eindringlich zur Geltung — so wird es auch für seine neue Kulturpolitik mancherlei Anregungen daraus schöpfen dürfen.

Kleine Berichte

Vom Tonfilm: Walzerkrieg Daß der Ufafilm „Walzerkrieg" ein Neuaufguß jenes vor zwei Jahren gedrehten gigantischen Wien-Kitschs „Der Kongreß tanzt" werden würde, war eigentlich darum nicht zu befürchten, weil als Regisseur des neuen Films jener selbe Dr. Ludwig *Berger* angezeigt war, der mit dem „Gläsernen Pantoffel" eine der unvergeßlichen Leistungen der stummen Zeit und mit dem „Walzertraum" eine immerhin bemerkenswert geschmackvolle Ausnahme von der Wien-Schablone des Tonfilms zustande gebracht hatte. Mindestens ein mit artistischem Geschmack gemachter Film war also auch diesmal zu erwarten, mindestens die Arbeit eines Regisseurs, der dank seiner künstlerischen Kultur aus der normalen Geschmackszone der Ufadramaturgen in einen Bezirk besserer Lustbarkeit und geschliffeneren Witzes entweichen würde. Daß „Walzerkrieg" ein Meisterwerk, einer der zauberhaftesten Filme, die je über die Leinwand liefen, werden würde, – das war nach allem, was uns unter dem Stichwort „Wien" von der deutschen Produktion zugemutet worden worden war, nicht zu erwarten.

„Walzerkrieg" ist der erste deutsche Tonfilm, der ganz aus der Musik, aus dem Walzer heraus konzipiert und gestaltet ist. Ein für den Tonfilm neuer Mann, Aloys *Melichar,* ist mit Franz *Grothe* für das Musikalische verantwortlich. Er ist von dem Prinzip der dramaturgisch unmotivierten musikalischen Stimmungseinlage, des Noten-„Kolorits" völlig abgegangen, und hat die Anregung René Clairs aus „Sous les toits de Paris" wieder aufgegriffen, eine oder zwei besonders einprägsame Melodien zur dramatischen und optischen Keimzelle zu machen. Der hinreißende Schluß des Films, die Komposition des Radetzky-Marschs, verdeutlicht dies am besten: Lanner und Johann Strauß stehen, während das Gericht sich zur Urteilsfindung im Prozeß um den gestohlenen Walzer zurückzieht, ungeduldig an den Schranken. Lanner trommelt in einem nervösen Marschrhythmus mit den Fingern. Strauß setzt sich ans Klavier und spielt dazu die Melodie des Radetzky-Marschs. Lanner raunzt dazwischen: „Das soll ein Marsch sein? Gehen Sie wenigstens in die Dominante", und tippt die Melodie mit einem Finger weiter. Strauß geht darauf ein, plötzlich sitzen die beiden Gegner am Klavier, plötzlich ist der Prozeß und alles vergessen, sie werfen sich einen Blick zu und spielen wie die Besessenen, die Zuhörer singen mit, die Musiker der beiderseitigen Kapellen fallen ein, der Richter beginnt, mitgerissen, seine juristischen Ausführungen auf die Melodie des neu entstandenen Marsches zu singen, und in einer grandiosen Beschwingtheit greift

sie über auf den Platz und auf die ganze Stadt. Das ist alles völlig unhistorisch. Aber während in dem Schubert-Film „Leise flehen meine Lieder“ die Entstehung der h-moll-Sinfonie in peinlich sentimentale oder operettenhaft „fesche“ Filmanekdoten aufgelöst war, ist hier das Klima, in dem auch der historische Radetzky-Marsch gedieh, vollendet getroffen. So ist es mit den Walzern, dem Wettstreit der Kapellen, dem Verlobungsball am Hof der Königin Victoria von England: alles Spielgeschehen ist dank einer unwahrscheinlich genauen Zusammenarbeit zwischen Melichar und Berger völlig aus den melodischen und rhythmischen Elementen des klassischen Wiener Walzers entwickelt. „Walzerkrieg“ oder: Die Geburt des Tonfilms aus dem Geiste der Musik.

Der Film ist prinzipiell wichtig. Er ist stilbildend und exemplarisch für die Weiterarbeit am künstlerischen Filmlustspiel auf musikalischer Grundlage. Bergers hervorragende Regie, so leicht, so graziös und spielerisch ihr Ergebnis ist, zwingt die herkömmliche Produktionsroutine unter ihr künstlerisches Gesetz: der Film, als Starfilm für Renate *Müller* und Willy *Fritsch* gedacht, ist so sehr Ensemblefilm geworden, daß man die Mitwirkung der Stardarsteller überhaupt nicht mehr bemerkt. Auch das starbesessenste Publikum läßt es sich hier willig gefallen, daß das Schicksal des Liebespaares völlig zur Nebenhandlung herabgedrückt wird, und interessiert sich allein für den Musikstreit zwischen Strauß und Lanner, für den Walzerkrieg. Ein Sieg der Dramaturgie über den Prominenten, ein Durchbruch des produktiven Formgedankens gegen das handfertige Schema der Routine, das allzulang die Ufaproduktion beherrscht hat.

Unter den Darstellern — *Hörbiger* als gutmütig unwirscher Lanner, *Wohlbrück* als charmanter, zuweilen etwas koketter Strauß — fällt eine Entdeckung auf: Hanna *Waag*, eine bezaubernde Debütantin, die als junge Königin Victoria eine reizende Mischung von Befangenheit und Grazie ist. Sie ist der persönliche Gewinn dieses ausgezeichneten Films, dessen sachliche und prinzipielle Bedeutung ihn zum Maßstab für die gesamte weitere Entwicklung des musikalischen Filmlustspiels in Deutschland macht.

K. H. R.

Zemlinskys „Kreidekreis“ in Zürich

Unter den zeitgenössischen Dichtern gibt es nicht viele, deren Sprachklang in gleichen Maße auf die Musiker gewirkt hat, wie der des jung verstorbenen Klabund. Zuerst waren es seine Umdichtungen chinesischer Lyrik, die mit ihrem melancholischen Grundton starke Anziehungskraft ausübten, und nun hat ein ebenso erfahrener als kluger und feingeistiger Bühnenkomponist, Alexander v. Zemlinsky, auch zu Klabunds Prosaschauspiel „Der Kreidekreis“ gegriffen, der freien Nachformung eines chinesischen Dramas aus der Yuan-Dynastie. Das durch eingestreute Gedichte stark der lyrischen Sphäre verhaftete Stück war auf der Sprechbühne, auf der es 1925 zuerst erschien, ein großer Erfolg und dürfte nun auch als Oper seinen Weg machen. Die fünf Akte des Schauspiels haben sich natürlich eine Straffung gefallen lassen müssen: in der Oper sind sie in drei Akte (sieben Bilder) sehr geschickt zusammengezogen. In der rührenden Gestalt des Teehausmädchens Haitang, an der das Wort des Lao-Tse, daß Schwaches Starkes, Weiches Starres zwingt, wahr wird, sammelt sich die intime musikalische Lyrik Zemlinskys, während die übrigen, mehr episodisch gehaltenen Figuren der dramatischen Aktion und der Kontrastwirkung (im Sinne der Groteske) dienen.

Das liebenswürdige, einen ungewöhnlich aparten, kammermusikalisch verfeinerten Opernstil pflegende Werk zeigt Zemlinsky wiederum mehr als zarten Lyriker denn als kräftig zupackenden Dramatiker. Von geschlossenen Formen liedhaften Charakters ausgehend, sucht er kammerspielartige Wirkungen durch etwas allzu reichliche gesprochene und melodramatische Partien zu erzielen. Sorgsam dem Opernklischee ausweichend und originelle Einzellösungen formaler und stilistischer Natur erstrebend, bewährt er sich als ein Könner von höchsten Graden, dem es bei allem Raffinement nicht um klangspielerischen Exotismus, sondern um die seelische Atmosphäre zu tun ist. Pentatonik, Chromatik und Quartenharmonik erscheinen mit subtilem Stilgefühl gebunden und geben der solistisch differen-

zierten und koloristisch fein gestuften Musik reizvollste Tönung.

Der Komponist hat sein Werk dem Züricher Stadttheater zur *Uraufführung* anvertraut, das am 14. Oktober unter der sensitiven musikalischen Leitung von Dr. Robert *Kolisko* und der Spielleitung von Direktor Karl *Schmid-Bloß* dem sympathischen Werk eine würdige Wiedergabe zuteil werden ließ. In ihr fanden namentlich die von zartester Mädchenlyrik in fast hochdramatische Bezirke reichende Hauptrolle der Haitang und die der Gegenspielerin Yü-Pei durch Madlen *Madsen* und Marie *Bernhard-Ulbrich* eindrucksvolle Darstellung. Den Bühnen ist mit dem „Kreidekreis" ein für den Kenner wie für ein breiteres Publikum gleich anziehendes Opernwerk geschenkt.

Willi Schuh

Notizen

Der Opernspielplan

Die nächsten Erstaufführungen der Oper *„Madame Liselotte"* von Ottmar *Gerster*, die kürzlich am Opernhause in Essen mit so großem Erfolg zur Uraufführung kam, sind im Dezember am Badischen Staatstheater in Karlsruhe und am Opernhaus in Chemnitz.

Die Oper *„Schwanenweiß"* (nach Strindberg) von *Julius Weismann* wurde an den Stadttheatern in *Augsburg* und *Kaiserslautern* mit großem Erfolg bei Publikum und Presse aufgeführt.

Die neue Oper von Mark *Lothar*, *„Münchhausen"*, wird im November an der *Dresdener Staatsoper* unter Leitung ihres Operndirektors Hermann *Kutzschbach* zur Uraufführung gelangen. Das Werk, das die Erlebnisse des berühmten Lügenbarons Hieronymus von Münchhausen zur Vorlage hat (Text nach Immermann, von Wilhelm M. *Treichlinger*), behandelt den volkstümlichen Stoff auf romantisch-phantastischer Grundlage und macht den Versuch der Wiederbelebung der Maschinenkomödie des XVIII. Jahrhunderts.

Der Direktor der Leipziger Oper, Dr. Hans *Schüler*, hat die Oper *„Die Verdammten"* von Adolf *Vogl*, dem Komponisten der Oper „Maja", für das Leipziger Neue Theater zur alleinigen Uraufführung angenommen. Die Dichtung ist von Hans von Gumppenberg behandelt in einem altkeltischen Stoff das Führerproblem.

Alexander *Ritters* selten gespielte Oper *„Der faule Hans"* kommt in diesem Winter in *München* heraus.

Im *Hamburger Staatstheater* gelangte Hermann *Zilchers* „Tanzfantasie" für Orchester zur szenischen Uraufführung. Mit der Ballettmeisterin Helga *Swedlund* und Generalmusikdirektor Richard *Richter* konnte sich der anwesende Komponist für den starken Beifall bedanken.

Julius *Bittner* hat eine neue Oper vollendet. Sie heißt *„Das Veilchen"* und spielt im Wien der Vorkriegszeit.

Max *Brand* schrieb mit Richard *Götz* ein musikalisches Lustspiel *„Die Zauberreise"*, das in *Prag* zur Uraufführung kommt.

Erwin *Dressel* arbeitet seine Oper *„Der Kuchentanz"* vollständig um.

E. N. von *Rezniceks* Oper *„Donna Diana"* wird in der Neufassung von Dr. Julius *Kapp* im November im Stadttheater Wuppertal zur Uraufführung gebracht. Regie führt Intendant Smolny, die musikalische Leitung hat Operndirektor Schleuning. An der Berliner Staatsoper kommt das Werk im Dezember heraus. Anschließend finden Aufführungen zunächst in Duisburg, Bochum, Essen, Wiesbaden, Kassel und Erfurt statt.

Werke und Aufführungen

Regers *„Gesang der Verklärten"*, der in der Neuinstrumentierung von Karl Hermann Pillney zuerst auf dem Regerfest in Kassel zur Aufführung gelangte, kommt demnächst in Bonn unter Leitung von Musikdirektor Classens heraus. Ferner wird das Werk unter S. v. Hausegger im Januar 1934 in München zur Aufführung kommen.

Das Oratorium *„Die heilige Elisabeth"* von *Jos. Haas* gelangt in dieser Spielzeit in weiteren 14 Städten zur Erstaufführung; darunter: Würzburg, Bonn, Minden, Emmerich; ferner im Ausland in Herisau, Gablonz, Reval, Troppau, Mühlhausen i. Elsaß.

Das auf dem Musikfest in *Dortmund* mit großem Erfofg uraufgeführte Oratorium *„Der große Kalender"* von Hermann *Reutter* erlebte am 15. Oktober eine sehr erfolgreiche Wiederholung. Für die kommende Spielzeit stehen eine große Anzahl von Aufführungen bevor, u. a. Aachen, Bochum, Bottrop, Eisenach, Königsberg, Leipzig, Oldenburg, Stuttgart, Berlin usw.

Der Südwestdeutsche Rundfunk Frankfurt sendete unter Leitung von Hans Rosbaud *Windspergers „Konzert-Ouvertüre"* und das *„Violinkonzert"* mit Max Strub.

Notizen

Das *Violinkonzert* von Igor *Strawinsky* wurde am 14. und 15. November in Holland in *Haag, Amsterdam* und *Arnhem* aufgeführt, ferner sind Aufführungen unter Leitung des Komponisten Ende November in *Barcelona* und *Madrid* vorgesehen.

Herbert *Trantow* hat den Text und die Rezitative einer Kantate „*Raold Amundsen*" geschrieben, die Chöre sind von Wilhelm *Knöchel.*

Personalnachrichten

Am 15. November wurde in der Berliner Philharmonie durch Reichsminister Dr. *Goebbels* die Reichskulturkammer feierlich eröffnet. Zum Präsidenten der Reichsmusikkammer wurde Dr. Richard *Strauß* ernannt, zu Mitgliedern des Präsidialrats: Dr. Wilhelm *Furtwängler*, Prof. *Graener*, Prof. *Stein*, Prof. *Havemann*, Heinz *Ihlert.*

Der stellvertretende Leiter der Berliner Hochschule für Musik, Professor Dr. Fritz *Stein*, wurde beauftragt, die Leitung der *Akademie für Kirchen- und Schulmusik* bis auf weiteres mitzuübernehmen.

Der Preußische Ministerpräsident hat Paul *Grümmer* mit Wirkung vom 1. Oktober 1933 ab zum Professor für Cellospiel an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg ernannt.

Auf ihrer Mitgliederversammlung in Leipzig beschloß die *Deutsche Musikgesellschaft* eine Neuordnung ihres Vorstandes, der sich nun folgendermaßen zusammensetzen wird: Professor Dr. Arnold *Schering* (Vorsitzender), Professor Dr. Willibald *Gurlitt* (stellv. Vorsitzender), Professor Max *Schneider* (Schriftleiter der „Zeitschrift für Musikwissenschaft").

Der Kölner Universitätsprofessor Dr. Ernst *Bücken* wurde zum ordentlichen Mitglied der Abteilung Musik der Deutschen Akademie in München gewählt.

Max *Pauer,* der vor einiger Zeit aus Gesundheitsrücksichten von der Leitung des Leipziger Konservatoriums für Musik zurücktrat, wurde als Leiter der Meisterklasse für Klavierspiel an die Städtische Hochschule für Musik in *Mannheim* verpflichtet.

Ernst Ewald *Gebert* eröffnete die diesjährige Reihe der Gastdirigenten am Brüsseler Radio mit einem Sinfoniekonzert, dessen erster Teil Werke von Hubay, Casella, Strawinsky brachte und dessen zweiter Teil Johann und Josef Strauß gewidmet war. Er absolviert ferner im Laufe des Winters eine Reihe von Konzerten am holländischen Rundfunk (Hilversum), wo er außerdem auch einige Sendeopern (u. a. Bohème) mit Julius Patzak dirigieren wird."

Verschiedenes

Die Neuorganisation der Volksmusikarbeit hat sich in diesen Tagen vollzogen. Der Reichsbund Volkstum und Heimat gibt durch das Fachamt für Volksmusik eine neue Zeitschrift „*Musik und Volk*" heraus, die in Zukunft allein für diese Arbeit die Richtung angeben wird. Die neue Zeitschrift hat zugleich die Zeitschriften der beiden großen Zweige der Singbewegung, Musikantengilde und Finkensteiner Bund, nämlich den „Kreis" und die „Singgemeinde" übernommen.

Die *Internationale Gesellschaft für neue katholische Kirchenmusik* hält vom 5.–8. Januar 1934 in *Aachen* ihr zweite Tagung ab. Neben den der Arbeit der Gesellschaft gewidmeten Beratungen wird ein umfangreiches Programm an kirchenmusikalischer und geistlicher Musik angekündet. In drei Choralmessen, drei Pontifikalämtern, einer kirchenmusikalischen Andacht, einem Orchesterkonzert, drei Chorkonzerten und einem Weihnachtsspiel werden mit je einem Werk die verschiedensten Autoren zu Gehör gebracht. U. a. gelangen folgende Werke zeitgenössischer Autoren zur Aufführung: *Desderi,* Missa dona pacem; *Ghedini,* Missa monodica in honorem St. Gregorii Magni; Hans *Lang,* Gott ist in mir das Feuer; *Pfeiffer,* Antiphon über den Tod; *Schroeder,* Te Deum.

Der von der *Emil Hertzka-Gedächtnisstiftung* in Wien alljährlich zu verteilende Preis wird in diesem Jahre in der Höhe von 1500 Schilling für ein Orchesterwerk in der Spieldauer von etwa 20 Minuten für kleines oder mittleres Orchester ausgeschrieben. Die Einreichungen haben bis spätestens 15. Februar 1934 an das Sekretariat der Stiftung, Dr. Scheu, Wien I., Opernring 3, zu erfolgen, wo auch alle näheren Auskünfte und die genauen Bedingungen des Preisausschreibens erteilt werden. Jury: Alban Berg, Oswald Kabasta, Ernst Krenek, Franz Schmidt, Erwin Stein, Anton Webern und Egon Wellesz.

Ausland

Amerika

Arnold *Schönberg* hat sich nach Amerika begeben, wo er die ihm angetragene Meisterklasse für Komposition am *Bostoner Konservatorium* übernehmen wird. Er hat für das Wiener Kolisch-Quartett ein Händel'sches „Concerto grosso" als „Konzert für Streichquartett und Orchester" bearbeitet.

Das *Teatro Colon* in *Buenos Aires*, an dem bekanntlich alljährlich Gastspiele europäischer Opernensembles stattfinden, befindet sich in großen finanziellen Schwierigkeiten. Nach einer Subvention von 800000 Pesos forderte die Theaterverwaltung von der Stadt eine neue von 300000 Pesos, um die Saison abschließen zu können. Die Stadt bewilligte diese Summe nicht, worauf die Theaterverwaltung demissionierte. Man beauftragte nun den Maëstro Atos Palma, die Saison zu Ende zu führen.

Belgien

Die Abonnementskonzerte der „Société philharmonique" in *Brüssel* stehen unter Leitung von *Molinari*, *Scherchen* (Kunst der Fuge), L. de *Vocht* (u. a. Choéphores von Milhaud), Bruno *Walter* und Erich *Kleiber*, der vier Konzerte dirigiert und er-

freulicherweise auch neuere Werke wie das 3. Klavierkonzert von *Prokofieff*, die 3. Sinfonie von *Roussel* und eine Orchestersuite von *Jongen* aufführt.

England

Das Winter-Programm der British Broadcasting Corporation sieht folgende öffentliche Veranstaltungen vor: Achtzehn Symphoniekonzerte an Mittwochen; im Januar eine Serie von sechs Konzerten, die englischer Musik gewidmet sind; und im Mai wieder ein Londoner Musikfest an sechs Abenden, sämtlich im Queen's Hall. Ferner eine Serie von zwölf Kammermusik-Konzerten im Saal des Broadcasting House. Die Mehrzahl der Symphonie-Konzerte wird von dem ständigen Dirigenten des B.B.C.-Orchesters, Adrian *Boult*, geleitet. Als Gastdirigenten sind Ernest *Ansermet*, Thomas *Beecham*, Arnold *Schönberg*, Bruno *Walter*, Felix *Weingartner* und Henry *Wood* verpflichtet. Unter den Solisten sind zu nennen: Hofmann, Gieseking, Flesch, Bartok, Piatigorsky, das Kolisch-Quartett, Prokofieff, Lamond, Schnabel, Petri, Szigeti, Busch. Letzterer spielt das Violin-Konzert, Piatigorsky das Cello-Konzert von Elgar. Bartok bringt sein zweites, Prokofieff sein fünftes Klavier-Konzert zur englischen Erstaufführung.

Alban *Bergs* „*Wozzeck*" wird am 14. März 1934 vom Londoner Rundfunk in einer konzertmäßigen Aufführung unter Leitung von Adrian Boult gegeben.

In den Courtauld-Konzerten in London kam am 13. und 14. November das neuentdeckte „*Violin-Konzert in D-dur* (Adelaide-Konzert)" von W. A. *Mozart* mit größtem Erfolg zur Uraufführung.

Finnland

Der Rundfunk in Helsingfors veranstaltete am 19. November eine Kammermusikstunde mit Werken von Nikolai *Lopatnikoff*. Zur Aufführung gelangen die Violin-Sonate op. 9, drei Stücke für Violine und Klavier op. 17, die „Kontraste" und „Dialoge" für Klavier unter pianistischer Mitwirkung des Komponisten.

Frankreich

Jaques *Ibert* hat für die Sängerin Madeleine *Grey* eine Operette nach einem Werk von Pirandello geschrieben.

Maurice *Ravel* arbeitet an einer Oper „*Jeanne d'Arc*" nach dem Text von Delteil.

Holland

Erich *Kleiber* dirigiert im Frühjahr in *Amsterdam* auf Einladung der dortigen Wagner-Vereinigung, die ihr 50 jähriges Bestehen feiert, zwei Festaufführungen des „Tannhäuser" mit hervorragenden deutschen Solisten.

Hans *Curjel* veranstaltet Ende Dezember in *Rom* Aufführungen von Kurt *Weills* „Jasager" und der Baden-Badener Fassung von „Mahagonny". Als musikalischer Leiter ist Robert *Blum* (Zürich) ausersehen, der zum größten Teil mit Schweizer Kräften arbeiten wird.

Oesterreich

Josef Matthias *Hauer* hat eine Märchenoper „*Die schwarze Spinne*" vollendet.

Alexander *von Zemlinsky* wurde als ständiger Dirigent des Wiener Konzertorchesters gewonnen.

Schweiz

Ernst *Kreneks* Kantate „Von der Vergänglichkeit des Irdischen" wurde bei der vom Häusermannschen Chor in Zürich unter der Leitung von Hermann *Dubs* und mit Lucy *Siegrist* als Solistin sowie dem Komponisten am Klavier uraufgeführt. Im gleichen Konzert brachte das Zürcher Tonhallestreichquartett ein 1933 entstandenes einsätziges Streichquartett von Karl Heinrich *David* und das Streichtrio in D-dur, op. 41 (Serenade) von Hans *Gál* zur Uraufführung.

Ein neues Werk von Othmar *Schoeck*, eine Kantate nach Texten von Eichendorff für dreistimmigen Männerchor mit Blechbläsern und Klavier kommt im Februar 1934 in *Zürich* durch die „Chambre XIV" zur Uraufführung. Im Frühjahr 1934 findet in *Bern* ein mehrtägiges *Schoeck-Fest* statt, an dem sich die Bernische Musikgesellschaft (Sinfonieorchester), das Berner Stadttheater und die großen Chorvereinigungen beteiligen. Dr. Fritz *Brun* feiert bei diesem Anlaß sein 25 jähriges Dirigentenjubiläum.

Die Uraufführung des neuen Konzertes für Streichorchester von Wolfgang *Fortner* findet am 8. Dezember in *Basel* unter Leitung von Paul *Sacher* statt.

Die Zahl der beiden Serien großer Sinfoniekonzerte des „*Orchestre de la Suisse romande*" (O. S. R.) ist von 12 auf 10 reduziert worden, Dirigent: Ernest *Ansermet* und als Gäste: Fritz *Busch*, Bruno *Walter* und der Berner Luc *Balmer*. Außer verschiedenen Werken von Debussy und Reger gelangen von den Zeitgenossen folgende Werke zur Aufführung: Richard *Strauss* „Der Bürger als Edelmann", „Tod und Verklärung": *Vogel*, Ritmica funebre und ritmica scherzosa; *Ravel*, Bolero, Das Grabmal von Couperin; Alban *Berg*, Drei Orchesterstücke; *Strawinsky*, Gesang der Nachtigall, Bauernhochzeit; *Prokofieff*, Suite aus dem „Enfant prodigue"; *Falla*, Szenen aus dem Dreispitz"; Goffredo *Petrassi*, Partita; von den Schweizern: *Honeggers* 3. Sinfonischer

Satz; *Strongs*, Pollainiana und ein Choral auf ein Thema von Leo Hassler; *Marescottis* Präludium „Grand Maulnes“ und *Blochs* „Winter und Frühling“. Da man in Genf kaum moderne Kammermusik zu hören bekommt, hat sich eine Gruppe junger Musiker *„Le Carillon“* gegründet. Neben Werken einheimischer Komponisten sind vorgesehen: *Hindemith* (Marienleben, Kammermusik für Bläser), Alban *Berg* (Lyrische Suite), Quartette von *Bartok*, *Martinu*, *Roussel*, Lieder von *Caplet*, *Fauré*, *Dupérier*, das Konzertante Duo für Violine und Klavier von *Strawinsky*, *Ravels* Sonate für Violine und Cello, die Sonatine von *Ibert* für Flöte und Klavier.

Arthur *Honeggers* „Cris du monde“ gelangte am 4./5. November unter der Leitung von Dr. Volkmar *Andreae* in *Zürich* zur Aufführung.

Tschechoslowakei

Mit Beginn der Saison hat der tschechische Dirigent Vaclav *Talich*, der über zwei Jahre in *Stockholm* tätig war, die Leitung der Tschechischen Philharmonie in Prag wieder übernommen.

Am 22. Oktober wurde durch das Radiojournal Prag das Drama *„Saul“* von A. Lernet-Holenia mit der Musik von Hermann *Reutter* unter Leitung von Dr. Swoboda übertragen.

SCHRIFTLEITUNG: DR. HEINRICH STROBEL

Alle Sendungen für die Schriftleitung u. Besprechungsstücke nach Berlin-Charlottenburg 9, Preußenallee 34 (Fernruf J 9 Heerstr. 3378) erbeten

Die Schriftleitung bittet vor Zusendung von Manuskripten um Anfrage mit Rückporto. Alle Rechte für sämtliche Beiträge vorbehalten

Verantwortlich für den Verlag: Dr. JOHANNES PETSCHULL, MAINZ / Verlag: MELOSVERLAG MAINZ, Weihergarten 5; Fernsprecher: 41441 (Sammelnummer); Telegramme: MELOSVERLAG; Postscheck nur Berlin 19425 / Auslieferung in Leipzig: Karlstr. 10

Die Zeitschrift erscheint am 15. jeden Monats. – Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder direkt vom Verlag. Das Einzelheft kostet 1.25 Mk., das Abonnement jährl. 10.– Mk., halbj. 5.50 Mk, viertelj. 3.– Mk. (zuzügl. 15 Pf. Porto p.H., Ausland 20 Pf. p. H.)

Anzeigenaufträge an den Verlag. Bei Wiederholungen hohe Rabatte.

Diesem Heft liegen bei:

„Der Weihergarten“, Verlagsblatt des Hauses B. Schott's Söhne, Mainz (III. Jahrg. Nr. 11)

Ein außergewöhnlicher Fund!

Soeben erschienen:

W. A. MOZART
Violin-Konzert in D
(Adelaide-Konzert)

Herausgegeben von

Marius Casadesus

Mit 3 Kadenzen von **Paul Hindemith**

Dieses Konzert schrieb Mozart am 26. Mai 1766 in Versailles unter den Augen von Madame Adelaide, der ältesten Tochter Ludwigs XV., die eine begabte Geigerin war. Marius Casadesus hat das Werk nach dem Manuskript, das sich in französischem Privatbesitz befindet und über dessen Existenz man in Fachkreisen orientiert war, erstmalig herausgegeben und für die Praxis gewonnen. Eines der entzückendsten Jugendwerke Mozarts ist damit der Vergessenheit entrissen worden. Die technische Schwierigkeit ist wesentlich geringer als die der späteren Konzerte, so daß sich dieses Frühwerk im besonderen Maße auch für Konservatoriums- und Liebhaber-Aufführungen eignet.

Ausgabe für Violine mit Klavier Ed. Schott Nr. 2290 M. 3.–

Orchestermaterial leihweise / Besetzung: 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher

(Die Streicherstimmen sind so eingerichtet, daß im Notfall auf Oboen und Hörner verzichtet werden kann.)

B. Schott's Söhne • Mainz

Was die deutschen Kinder singen

192 Sing- und Spiellieder

Neue Ausgabe von Heinrich Martens

Für Klavier zu zwei Händen, **leicht spielbar**, gesetzt von **L. Windsperger**
106 Seiten. Ed. Nr. 600 brosch. (mit 4-Farbentitelbild) M. **2.20**
Als Geschenkband in Ganzleinen (mit Titelbild) M. 3.50



Die alte, beliebte Sammlung hat Prof. Martens gesichtet und mit wertvollen, heute überall lebendigen Liedern ergänzt. Die gleichzeitig vorgenommene Nachprüfung der Quellen u. Texte wird den alten Freunden der Sammlung nur willkommen sein und ihr in Haus und Schule, im Kindergarten ebenso wie im Musikunterricht viele neue Anhänger gewinnen.

Ausführlicher Prospekt mit Notenproben kostenlos

B. Schott's Söhne / Mainz

Reger und die deutsche Tradition

Heinz Joachim

Reger wird hineingeboren in eine Zeit heftigster musikalischer Kämpfe. Die Theoretiker haben sich der Kontroverse Wagner-Brahms bemächtigt und erhalten sie mit dem ganzen Rüstzeug starrer wissenschaftlicher Dogmatik aufrecht. In Hugo Riemanns Lehre erfährt Reger die Hinwendung zu Brahms, die seine ganze Schaffensrichtung entscheidet, wenn sie auch in ihren äußeren Spuren bald zurücktritt. Brahms war für Riemann bekanntlich das „Komplement der historisierenden Bestrebungen der in den letzten Dezennien aufgeblühten Musikwissenschaft", und es konnte für den abstrahierenden Forscher jener Zeit, da sich die seit Beethoven wachsende Durchbrechung der rein vertikalen Orientierung in den Werken der Spätromantiker überreich erfüllt hatte, keine Hemmungen mehr geben, um seinerseits theoretische Führerstellung zu gewinnen. Das gilt ebenso für Riemanns Harmonielehre, die innerhalb ihrer klassizistischen Grundhaltung die Welt der Erscheinungen theoretisch übersteigert, wie für seine ganze historische Einstellung, die bei den rückwärts schauenden Faktoren der Brahms'schen Musik nicht stehen bleibt, sondern über sie hinaus zu ihrem geistigen Zentrum, zu Bach durchstößt.

Durch Riemann kommt Reger also auch zu Bach. Aber diese Begegnung, die auf einer vorbereiteten, feinsinnig erspürten und bewußt erfüllten Forderung der Brahms'schen Erbschaft beruht, hätte für Reger nicht so entscheidend werden können, wenn er nicht selbst die innere Disposition dazu mitgebracht hätte. Man darf hierin wohl mit Recht die geistige Verbundenheit mit der alten Tradition der deutschen Kantoren und Organisten erblicken, die in dem Lehrerssohn, dem Schüler Adalbert Lindners, lebendig fortwirkte. Ihm wurde das Bach-Erlebnis der zündende Funke, der die lange in handwerklicher Enge verschütteten und abgestumpften Elemente autonomer deutscher Musikgesinnung durch die Kraft einer ursprünglichen Begabung zu neuem Leben erweckte. In der Bestimmung für diese Mission ruht die zeitlose Gültigkeit, die epochale Bedeutung Regers. Denn hier wurde der deutschen Musik der Weg gewiesen, der – wie sich bisher gezeigt hat – als der einzige wirklich ein Ausweg aus der klangsinnlichen Bindung und dem Psychologismus des 19. Jahrhunderts werden konnte.

Freilich ist es Reger nicht vergönnt gewesen, diesen Weg auch selber schon bis zum Ende abzuschreiten. Und es darf auch bezweifelt werden, daß eine längere Lebensdauer ihn dieses Ziel hätte erreichen lassen. Denn zu der subjektiven Tragik, die ihn aus unvollendetem Wirken abrief, tritt die objektive, die in der Zeit selbst und ihren Grenzen lag. Wohl

hat Reger in seiner starken, schlechthin an die Meister des 18. Jahrhunderts erinnernden und zumal im fin de siècle erstaunlichen musikantischen Urbegabung sehr bald alle dogmatisch-philologenhafte Spekulation der Riemannschen Lehre instinktiv abgestoßen; die Kurve seiner Entwicklung, erkennbar etwa aus den Wiesbadener Briefen, schnellt anfangs ganz steil aufwärts, und schon der Zweiundzwanzigjährige steht mit abgeschlossener Weltanschauung da. Aber zu keinem Zeitpunkt seines Schaffens ist Reger bei aller Gesinnungsnähe über eine im letzten Grunde formalistische Bachauffassung hinausgekommen. Und hierin zeigt er sich, des persönlichen Riemannschen Einflusses ungeachtet, schicksalhaft seiner Zeit verhaftet, die über den historischen Parallelen den inneren Abstand der Epochen nicht bewertete.

■

Regers Verhältnis zu Bach ist aber im letzten Grunde bedingt durch tiefe, im persönlichen Typus liegende Wesensunterschiede, zwischen denen es eine Brücke überhaupt nicht geben kann – Gegensätze, die nur aus der Stellung zu letzten Dingen des Lebens überhaupt erklärbar sind.

Immer wieder ist Reger als ein naiver Musiker bezeichnet worden; sein vitales Musikantentum mochte wohl dazu verleiten. Allein, die personal-typische Betrachtung wird sich mit dieser einfachen Behauptung nicht begnügen können. Schon Schillers Ausführungen über den naiven und den sentimentalischen Künstlertypus liefern wertvolles Material zur Deutung auch einer Erscheinung wie Reger. Weitere Hinweise geben die neueren grundsätzlichen Untersuchungen Beckings[1]) und seines Schülers Werner Danckert[2]), die mit dem Rüstzeug der modernen Philosophie dem Problem zu Leibe gehen. Regers eigene Äußerungen liefern überaus bedeutsame Aufschlüsse über seinen Personentypus. So heißt es etwa in einigen der von Elsa Reger[3]) herausgegebenen Regerbriefen: „Etwas, was ich nur Dir schreibe, ist, daß ich, trotzdem ich so viel schon erreicht habe, an jedes neue Werk mit immer größerer Angst gehe ... trotzdem ich jene kolossale Kompositionstechnik habe ...“, und ein andermal noch deutlicher: „Ich leide ja an selbstquälerischen, verzweifelten Stimmungen! Der ewige Zweifel an der eigenen Begabung, am eigenen Können! Da mußt Du mein Hort sein ... Und sieh, trotzdem geht mirs beim nächsten Werk wieder so mit der Selbstverzweiflung! Und nun kannst Du Dir denken, warum ich oft hier so schweigsam, so ernst bin, so bitter, um dann zu wissen, daß ich einen Kampf auf Leben und Tod fechten muß mit der Mitwelt, die jeden mit Spott übergießt, der es anders macht, als man es gewöhnt ist! Da heißts oft, die Zähne zusammenbeißen, um nicht zu unterliegen! ... Schau, darum meine Bitte, laß mich nie allein!“ Das ist alles andere eher als naiv; so spricht keiner, der – bei aller gesunden Selbstkritik – mit sich und der Welt im Einklang schafft. Und man ahnt, welch starker Verdrängung, welch einer gewaltigen – und oft genug gewaltsamen Steigerung aller Kräfte es bedurfte, um diese heftige innere Zerrissenheit in heroischem Ringen und selbstherrlichem Schöpfertum zu überbrücken. Für Regers vermeintliche Naivität läßt sich kaum mehr als seine temperamentbedingte Abneigung gegen alle selbstzweckhafte Theorie und sein überaus offenherziger Umgangston anführen;

[1]) Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1928.
[2]) W. Danckert: Ursymbole melodischer Gestaltung, Kassel 1932.
[3]) Elsa Reger: Mein Leben mit und für Max Reger, Leipzig 1930.

aber das steht nicht im Gegensatz zu seiner a priori gegebenen Grundeinstellung zur Welt, die ja an keine bestimmte Bewußtseinsstufe gebunden ist. Im übrigen sind nicht zuletzt auch die von Reger bekannt gewordenen Scherzwerte deutlichste Beweise einer sehr zielweisenden, keineswegs naiven, sondern an den Widerständen sich entzündenden Haltung.

So gehört Reger, um in Schillers Terminologie zu bleiben, weit eher dem sentimentalischen als dem naiven Typ an, während Bachs „objektive" Haltung, zu deren Charakteristik Schillers Zweiteilung der Typen allerdings nicht mehr ganz ausreicht, auf eine wesentlich ungebrochene, ganzheitliche Stellung zur Welt deutet.

Regers schöpferisches Bach-Erlebnis ist darum besonders aufschlußreich für seine Schaffensart. Es ist überhaupt nur im Sinne einer (natürlich unbewußten) Umdeutung zu verstehen, von deren riesigen Ausmaßen nur die genaue Analyse einen annähernden Begriff geben kann. Emanuel Gatscher hat sich in seinem ausgezeichneten Buch[1]) mit hingebendem Eifer und philologischer Gewissenhaftigkeit der Aufgabe unterzogen, Regers Eigenständigkeit gegenüber Bach nachzuweisen und die großen, tiefgreifenden Unterschiede aufzuzeigen, die trotz oder gerade bei der Verwendung allgemeiner Bewegungselemente des 17. und 18. Jahrhunderts recht eigentlich Regersche Prägung bekunden. Es ließen sich bei eingehender Untersuchung auf Grund der personaltypischen Merkmale zweifellos noch greifbarere Ergebnisse erzielen. Am stärksten empfindet man das angesichts der Regerschen Bachbearbeitungen mit geradezu aufdringlicher Deutlichkeit. Diese gewaltsamen Überbietungen, die den organischen, „objektiven" Verlauf ständig durchbrechen, die ruhelose Häufung dynamischer und agogischer Kontraste, die heroisierende, cantus-firmus-artige Betonung der Themen – sie sind nicht so sehr Zutaten des modernen Musikers, deren grundsätzliche Berechtigung sich über alle stilistischen Erwägungen hinaus diskutieren ließe; sie beruhen zutiefst auf dem angedeuteten Grundunterschied, der natürlich keinerlei Wertmaßstäbe in sich birgt. (Gleichfalls aus vorwiegend personaltypischen Bedingtheiten ließe sich das „Mißverständnis" von Regers Mozart-Variationen ableiten; auch Mozart gehört einem anderen Personaltypus an als Reger.)
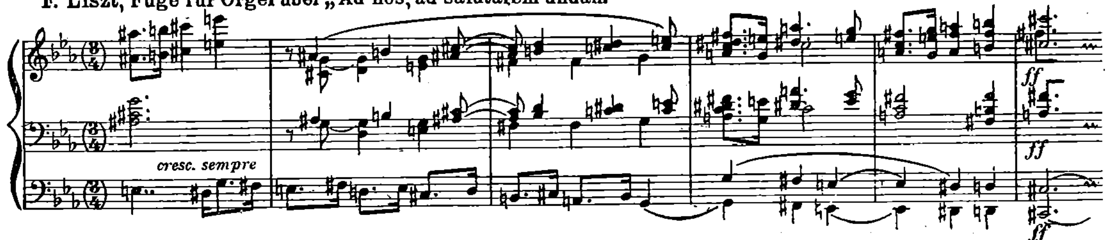
■

Am deutlichsten offenbart Regers Verhältnis zur Polyphonie die Situation der Jahrhundertwende. Gatscher in seinem genannten Buch kommt bei der Betrachtung von Regers Orgelwerk zu der Überzeugung, daß sich aus den Fugen Regers künstlerische Entwicklung überhaupt ablesen lasse. Die Orgel spielt also in Regers Schaffen eine ähnliche Rolle wie das Klavier für Beethoven. Reger hat als der einzige unter seinen Zeitgenossen eine strenge stilistische Einstellung zur Polyphonie, und er lehnt auch jeden unmittelbaren zeitgenössischen Einfluß ab. Nur eine so willensstarke Persönlichkeit mit dem aktivistischen Elan und dem Idealismus Regers konnte in einer so vielfältig gebrochenen Zeit die entscheidende Hinwendung zu neuen Stilmöglichkeiten vollziehen. Wenn dabei das polyphone Ergebnis als solches noch unverkennbar charakteristische Spuren dieser Zeit aufzeigt, so beweist das nur Regers enge Verknüpfung mit dem Schicksal der deutschen Musik.
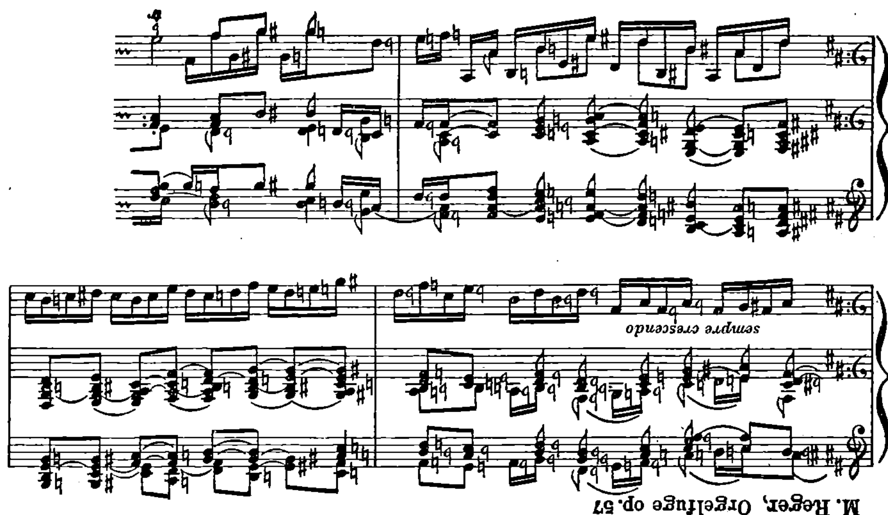
[1]) E. Gatscher: Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung, Stuttgart 1925.

Dennoch blieb die Auseinandersetzung mit dem gewaltigen Erbe des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Harmonik. Hatte der rückblickende Brahms, indem er seiner Musik altdeutsches Stilgut erschloß, sich der Verselbständigung der Harmonik noch in einem eminent schöpferischen Sinne entziehen können; hatte Wagner, der ihre schlummernden Triebkräfte bis zum Kern aufbohrte und an die Schwelle der Bewußtheit führte, in seinem höchst persönlichen Werk die entfesselten Elemente noch maßvoll weise zu bannen vermocht: so drängte jetzt das Ende der Epoche zu objektiver Entscheidung. Der klassizistisch geschulte Reger, dessen Entwicklungskurve in dieser Hinsicht erstaunlich gerade verläuft – im Gegensatz etwa zu Richard Strauß – ging in diesem Kampf von vornherein mit gebundener Marschroute. Freilich ist hier ein Einfluß nicht gering anzuschlagen, der bisher im allgemeinen nicht seine volle Würdigung erfahren hat: der Einfluß von Liszt. Er erklärt sich rein menschlich zwanglos aus der Gemeinsamkeit des katholischen Glaubensbekenntnisses. Jedenfalls aber traf der Mystiker Liszt in Reger auf tief verwandte Züge, und gerade der „innige“ Reger läßt diese Verwandtschaft zeitlebens deutlich spüren. Wieviel er darüberhinaus in Sachtechnik und Harmonik dem älteren Meister zu verdanken hat, dafür gibt ein Blick in Liszts Orgelmusik oft geradezu frappante Aufschlüsse. Ein Werk etwa wie Liszts Fantasie und Fuge über Meyerbeers Choral „Ad nos, ad salutarem undam“ hat Regers Stil entscheidend beeinflußt. Harmonische Rückungen wie diese:

F. Liszt, Fuge für Orgel über „Ad nos, ad salutarem undam“



finden sich auch bei Reger in der gleichen Funktion:



Der polyphone Bewegungsimpuls ist ins Harmonisch-Flächenhafte hinein stilisiert, das bei Reger, seiner ungleich stärkeren Differenzierung gemäß, noch viel reicher aufgeteilt erscheint. Flächenhaft bedingt sind auch die dynamischen und rhythmischen Kontraste, auf denen sich der Verlauf der einzelnen Werke aufbaut. Die größere Unmittelbarkeit von Regers polyphonem Bekenntnis schafft jedoch gegenüber Liszt auch die größere tektonische Spannung.
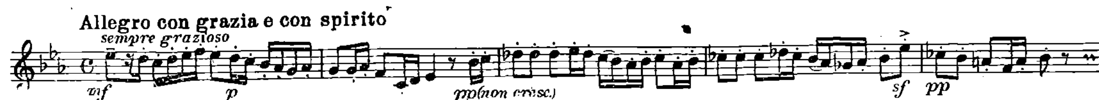
Auf dem Wege über Liszt drangen aber auch die auflösenden Tendenzen der romantischen Harmonik in Regers Musik ein. Ihr klassizistisches Gefüge konnten sie nicht erschüttern, so sehr ihre schwelenden, drängenden Triebkräfte einen Ausweg suchten. Mit schier übermenschlicher Willensanspannung wurden sie unter die Oberfläche zurückgedrängt, um hier umso intensiver ihr Eigenleben im Sinne einer Verflüssigung der tonartlichen Grenzen geltend zu machen. Die Chromatik spaltet das Funktionsgebäude von innen her auf. Sie erschließt der Harmonik einen Beziehungsreichtum von ungeahmten Ausmaß, sie gibt mit geradezu naturalistischer Nacktheit gleichsam ein Röntgenbild des Funktionssystems – aber sie verhindert die einheitliche Disposition auf große Strecken hin nicht nur innerhalb einer zyklischen Gesamtform, sondern selbst innerhalb eines einzelnen Satzes. Der Sieg der autonomen harmonischen Materie wird erreicht auf Kosten des rhythmischen und melodischen Flusses. Seine Kurzatmigkeit wird durch gewaltige Überbietungen kompensiert, aus denen sich das Ringende, Kämpferische – aber auch das „Schwitzende", „Hysterische" erklärt, das manche Beurteiler aus Regers Musik herauszuhören meinen.

Hier wird offenbar, daß Regers „Polyphonie", seinem Zurückgreifen auf die alten Formen, die entscheidende Rolle eines handwerklichen Mittels zur Organisation und Mobilisierung der von sich aus nicht mehr formbildenden Kräfte seiner Musik zufällt. Das kann Regers überragende historische Bedeutung nicht verkleinern; vielmehr gestattet erst die genaue Kenntnis dieses unerhört schöpferischen und meisterlichen Organisationstalentes eine wahre Würdigung Regers, der den zerfließenden Konturen der Zeit feste Grenzen entgegensetzte und dadurch der deutschen Musik eine Zukunft ermöglichte, der in einer Epoche der „Massen"-Suggestion eine Musik der tiefsten Innerlichkeit und kammermusikalischen Feinheit schuf, und der ohne Preisgabe seiner stilistischen Einstellung z. B. in seiner „Vaterländischen Ouvertüre" selbst Populärwirkung erreichte. Nur eben täte man ihm Unrecht, wenn man seine Schreibweise als Polyphonie bewerten wollte. Maßgebend bleibt für ihn — und das kennzeichnet auch seine Stellung zum Impressionismus Debussys, zu dem wesentliche Beziehungen bei Reger m. E. nirgends nachzuweisen sind – stets die Disposition vom Basse aus. Es mag zuweilen vielleicht sogar auf längere Strecken hin als belanglos erscheinen, das fortschreitende Tongeschehen mit der Elle der Funktionsharmonik zu messen; und zumal in polyphonen Formen sträubt sich das Stilgefühl dagegen. Möglich aber ist es immer, ja, es ist sogar nötig, wie sich beim näheren Hinsehen herausstellt, will man nicht immer wieder die Stimmführung als willkürlich und formlos bezeichnen.
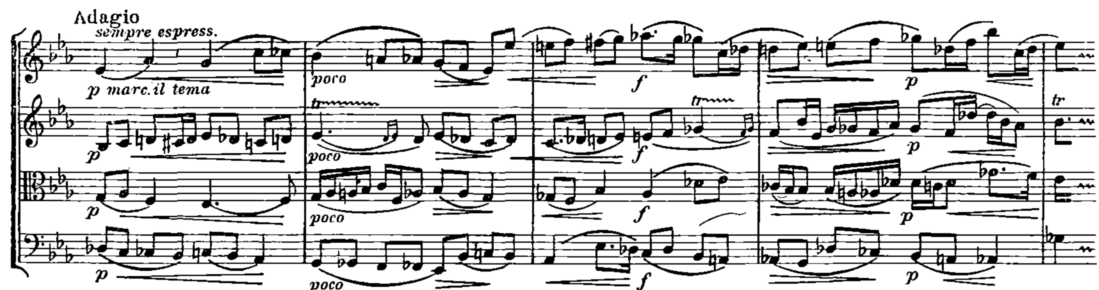


Daß dabei aber die innere Einheit nur formal gewahrt wird, mag im großen Umriß das Beispiel der Schlußfuge aus dem Es-dur-Streichquartett typisch vollendet zu
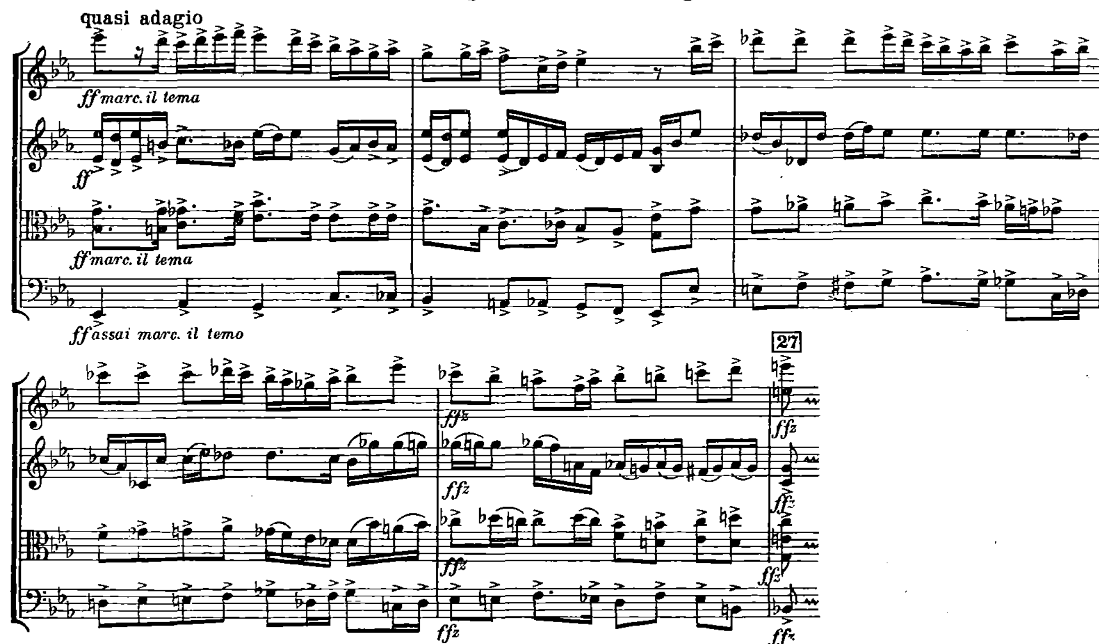
zeigen. Man betrachte – ohne in diesem Zusammenhang auf die feineren personalstilistischen Merkmale einzugehen – das erste Thema:



und beachte vor allem auch seinen Reichtum an feinen und geistvollen Nuancen, seine Grazie, seine spritzige, federnde Leichtigkeit, die durch die geringen Stärkegrade noch unterstrichen wird, reizvoll geschärft durch eine humoristische Überraschungswirkung auf dem sforzato. Diesem ersten Thema stellt Reger das folgende, mit dem ganzen Schwergewicht des vierstimmigen Satzes auftretende zweite Thema gegenüber:



Bemerkenswert sind hier vor allem das gegensätzliche Tempo und die (rein harmonisch bedingte) Ausdrucksfülle. Aber schon hier beginnt die formale Erstarrung mit der ausdrücklichen Betonung des „tema". Einzelheiten wie die nur dreimalige „Durchführung" dieses Themas, die interessanten Überleitungen und Annäherungen der beiden Gedanken müssen hier, wie oben, übergangen werden. Das ganze Geschehen konzentriert sich in den Takten, da die beiden Themen gemeinsam erklingen:



Das Ergebnis ist eine rein formale Verkopplung unter dem Gesetz der Funktionsharmonik. Aber es ist außerordentlich interessant und bedeutsam, wie Reger um dieser Zusammenführung willen alle individuellen Werte opfert, zu deren Trägern er seine musikalischen Gedanken gemacht hatte: alle Leichtigkeit und Grazie, alle federnde Lebendigkeit des ersten Themas, sein zarter Pianissimoreiz und der Humor, ja selbst das Tempo sind zermalmt unter der lastenden Schwere der ehernen, pathetischen Marcatostriche; ebenso hat das zweite Thema alle ausdrucksvolle Selbständigkeit verloren; die Mittelstimmen, motivisch außerordentlich bewußt organisiert, dienen gleichwohl lediglich der chromatisch erweichten harmonischen Füllung; der Streichquartettsatz ist orchestral aufgebogen: – was bleibt, ist entseelte Materie, gemeistert allein von der selbstherrlichen Schöpferkraft, die in grenzenloser Selbstüberbietung – ihr eigenes Ethos glorifiziert.



So ist es die ethische Persönlichkeit, der Regers Leistung ihre eigentliche Wertbetonung verdankt. Durch sie erhält sein Werk oft eine menschliche Erfülltheit, die immer wieder als stark verpflichtend empfunden wird. Aber auch das, was in Regers Ethos als Züge einer absterbenden individualistischen Epoche erkannt wurde, die auf der einen Seite gebrochene innere Formkraft durch äußeren Fortschritt zu überdecken sucht, auf der anderen sich in einer „objektiven" Formenwelt von sich selbst zu erlösen strebt, gibt seiner Hinwendung zum 18. Jahrhundert – und damit zur bisher größten Tradition der deutschen Musik – neben ihrer handwerklich-artistischen Seite und ihrer stilistisch-gesinnungsmäßigen Färbung eine tiefenpsychologische Bedeutung, die sein Werk schicksalhaft mit unserer ringenden Gegenwart verknüpft.

Die reizvoll schillernde Perspektive, in der Regers Werk erscheint, birgt zugleich das Geheimnis seiner bedeutenden geistigen Fernwirkung. Die nachfolgende Generation fand die reine Stilgesinnung, die Innerlichkeit, die Bewährung der handwerklichen Meisterschaft als klar umrissene Erbschaft vor. Doch viel war noch zu tun, bis der Stil wieder objektive Verbindlichkeit erlangte, bis ein neues, gereinigtes Melos den neuen Formwillen wirklich zu tragen vermochte, bis der Schaffende wieder die Fühlung mit dem Empfangenden gewann, die Reger, in seltsamer Verstrickung seiner bürgerlichen Existenz, zugleich suchte und so kraß verneinte. Es muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben, die Beziehungen zur musikalischen Moderne im einzelnen zu untersuchen.

Die deutsche Kunst braucht frisches Blut. Nichts wäre irrtümlicher, als wenn die Gründung der Reichskulturkammer, die der Entwicklung und nicht dem Stillstand dienen soll, so verstanden würde, als wäre damit dem Banausentum die Bahn freigemacht und der Jugend der Weg nach oben versperrt. Man mag unserer Zeit Vorwürfe, welche auch immer, machen: niemand aber wird behaupten wollen, daß sie langweilig sei. Sie ist jedem Muff und Muckertum abhold; sie hat keine Angst vor der Kühnheit und sieht nicht im bürgerlichen Ruhebegriff der Weisheit letzten Schluß.

Minister Dr. Goebbels

Ein Tanzbuch von Curt Sachs

Edwin von der Nüll

Eine Geschichte des Tanzes zu schreiben, gehört zu den reizvollsten Aufgaben, die sich der Kulturhistoriker stellen kann. Im Tanz fängt sich unendlich oft unmittelbar Seelisches, das andere Bereiche menschlichen Gestaltungstriebes nicht aufzunehmen vermögen. Am nächsten kommt ihm noch in dieser Fähigkeit die Musik, welche ja so eng mit dem Tanz verbunden ist, daß man glauben möchte, Tanz und Musik seien von Anbeginn an eine Einheit gewesen. Aber der Reiz des Objekts, der in der Unmittelbarkeit seiner Äußerungsweise besteht, ist zugleich eine Schwierigkeit ganz besonderer Art. Wie kann man dem, was sich in zahllos verschiedenen Bewegungen und Haltungen des menschlichen Körpers äußert, mit Begriffen und Worten beikommen? Wie das, was im Augenblick entstanden und vergangen ist, was durch Zeichen nicht annähernd in dem Maße wie Musik festgehalten werden kann, vollgültig beschreiben und darüber hinaus sichten, ordnen, klassifizieren? Es ist gewiß kein Zufall, daß der Tanz als Thema literarischer Beschäftigung fast nur von Journalisten behandelt wurde. Seine Beschreibung verlangt subtile Eindrucksfähigkeit gepaart mit geschmeidiger, vorstellungs- und nuancenreicher Ausdrucksbegabung, die dem Wissenschaftler im allgemeinen versagt bleibt. Sachs erfüllt die erste Forderung seines Themas in außerordentlichem Maße. Als umfassend kultur- und geistesgeschichtlich gebildeter Musikwissenschaftler hat er zudem die sachlichen Voraussetzungen, die ihn gemeinsam mit seiner ungewöhnlichen Kunst der Sprachbehandlung wie keinen zweiten prädestinieren, „eine Weltgeschichte des Tanzes“ zu schreiben.[1])

Wenn der Musiker – ob Laie oder Fachmann – eine Tanzgeschichte zur Hand nimmt, so wird er insbesondere daran interessiert sein, wie Musik und Tanz bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Zeiten zueinander gehören. Er möchte erfahren, in welcher Weise das Verhältnis von rhythmisch-melodischem Ablauf zum Bewegungsablauf des Tanzaktes jeweils geregelt ist, wieweit tänzerisches und musikalisches Tun voneinander abhängen, was der Tanz über den Sinngehalt der ihm zugeteilten Musik aussagt und umgekehrt. Wer mit dieser Zielsetzung daran geht, das Werden des Tanzes gleichsam im Krebsschritt rückwärts zu verfolgen, wird erfahren müssen, daß er bald vor unlösbaren Schwierigkeiten steht. Im 15. Jahrhundert hören bereits die Dokumente auf, die über die Beziehung des Tanzes zu seiner Musik Sicheres aussagen; dokumentiert wird aber auch in diesem Zeitraum nur das, was im Bereich der die Schriftkultur pflegenden Menschen heimisch ist. Gerade also der Tanz in den unteren, eigentlich tanzschöpferischen Schichten der Völker versagt sich der dokumentengeschichtlichen Nachzeichnung. Hier müssen literarische und bildliche Belege der oberen über die unteren Schichten aushelfen, so gut es geht (was in der Regel bedeutet: so schlecht es geht). Die gesamte Entwicklung des Tanzes im europäischen Mittelalter und den antiken Hochkulturen Europas und Asiens ist, bezogen auf die ihr zugehörige Musik, überhaupt nur in allgemeinen Zügen oder bruchstückhaften Einzelheiten zu überblicken. Aus dieser Sachlage zieht Sachs die Konsequenz, indem er dem eigentlichen geschicht-

[1]) Curt Sachs, Eine Weltgeschichte des Tanzes. Dietrich Reimer / Ernst Vohsen: Berlin 1933, XII, 326 S. 4° mit 32 Tafeln und Notenbeispielen.

lichen einen nahezu ebenso umfangreichen systematischen Teil vorausschickt und darin vornehmlich die gegenwärtig noch lebendigen Tänze der außereuropäischen Natur-, Halb- und Hochkulturvölker untersucht. Mit Hilfe der von ihm schon früher verwendeten Kulturkreislehre (Geist und Werden der Musikinstrumente) baut er eine vielfach glänzend gestützte hypothetische Entwicklungsgeschichte auf, die weite Lücken der im eigentlichen Sinne geschichtlich greifbaren Entwicklung auszufüllen vermag. Es glückt ihm auch oftmals, Tanzerscheinungen der Gegenwart oder nahen Vergangenheit weit zurückzuführen bis in die Vorgeschichte, ja, wie beim Kreisreigen, bis zu den Tänzen der Schimpansen, die nach evolutionistischer Geschichtsauffassung als vormenschlich bezeichnet werden. Stets betont er aber, daß die Übernahme von Typen, Formen, Motiven von einem Volk zum andern, von einer Gesellschaftsschicht in die andere auch eine Veränderung ihres Gehaltes zur Folge hat. Die verblüffenden Kombinationen, die Sachs in großer Zahl vorträgt, bedeuten also nicht einfache Gleichsetzung von Phänomenen, die nur in ihrer genuinen Umgebung und deren Mitbewertung richtig und vollsinnig verstanden sind.

Für ihn, dessen Interesse am Tanz mit seiner jeweiligen Bedeutung im Leben der menschlichen Gesellschaft steigt, verlagert sich der Akzent seiner Untersuchung auf die tänzerischen Äußerungen primitiver Menschen. „Die Geschichte des schöpferischen Tanzes spielt sich in der Vorgeschichte ab“. Soweit er die Entsprechungen zum Tanz der Vorgeschichte bei den heute lebenden Primitiven findet, entnimmt er diesem Material eine Reihe von Kategorien, in welche das Material der geschichtlichen Zeit eingereiht wird. Er unterscheidet zwischen Tanzbewegungen „wider den Körper“ (Krampftänze) und „körperbewußten“ Tanzbewegungen, die er in „weitbewegte“ und „engbewegte“ Tänze gliedert. Von der letzten Unterteilung ausgehend, findet er Zusammenhänge mit der Musik. Völkern mit weitbewegten Tänzen sei eine Melodik mit großen Intervallen und Sprüngen sowie offene Form eigentümlich, Völkern mit engbewegten Tänzen eigneten engstufige Melodik und geschlossene Formen usw. Die gefundenen Gegensätze glaubt er tiefer verankert in den Gegensätzen von vaterrechtlichen und mutterrechtlichen Kulturen, in den Eigenschaften die einerseits zur Jäger- und Viehzüchterkultur, andererseits zur Bauern- und Pflanzerkultur führen. Weitbewegt sei männlich-betont jägerisch, engbewegt weiblich-betont pflanzerisch. Es ist Sache der Ethnologie, Anthropologie und vergleichenden Musikwissenschaft, die Gültigkeit der Sachsschen Kombinationen zu prüfen (zu bedauern ist ein unverzeihlicher Mangel seines Buches: die Musikbeispiele sind anders numeriert, als es im beschreibenden Text geschieht, sodaß dem Leser Geduld und Nachsicht abverlangt wird). Uns kommt es nur darauf an, einen der frappantesten Anregungen v. Hornbostels weiterführenden Gedanken des Buches herauszuheben. Andere Kategorien sind Sachs das Paar bildfreier und bildhafter Tanz, für die er nur die Bedeutung von Polen beansprucht, zwischen welchen eine sehr breite Mischzone gelagert sei; ferner Einzeltänze, Paartänze, Chorreigen, Geschlechtertänze usw. Dieses begriffliche Schema dient nicht nur dazu, das Material zu gruppieren, sondern machen den ersten Teil des Buches zu einer Art Lexikon des Tanzes, das es ermöglicht, der Sache nach Zusammengehöriges unter enggefaßten Schlagworten an einer Stelle zu finden. Die Schrift ist durch die Eleganz ihrer Diktion, die Fülle des Stoffes und die Weite des Blickes in gleicher Weise für Liebhaber und Fachmann eine äußerst anregende Lektüre.

Junge Komponisten

2. Hugo Distler

Fred Hamel

Bei der Vorstellung eines jungen Komponisten von fünfundzwanzig Jahren kann es sich natürlich weder um eine verfrühte Biographie noch auch um eine Monographie handeln, die schon in verbindlicher Weise „Entwicklungen" aufzeigt. Und es läge gewiß nicht im Sinne Hugo Distlers, wenn man in seine zehn bisher veröffentlichten Opuszahlen bereits eine irgendwie abgeschlossene oder auch nur in ihrer Richtung endgültig fixierte Entwicklung hineingeheimnissen wollte.

Zudem böte die Biographie durchaus nichts Ungewöhnliches. Mit dem Bedürfnis nach breiter Schleife und Lockenmähne hat ja der neue Musikertyp auch jenes andere nach äußeren Sensationen und inneren Exaltationen, wie es etwa für einen Berlioz unentbehrlich war, abgelegt. 1908 in Nürnberg geboren, Gymnasium und Reifeprüfung in der Vaterstadt, 1927 als Schüler Ramins und Grabners am Leipziger Konservatorium, 1931 Organist und Kantor an St. Jakobi in Lübeck, 1933 zugleich als Lehrer für Theorie und Komposition an die Berliner Kirchenmusikschule berufen – das sind die Daten eines bemerkenswert aufstrebenden, doch durchaus normalen und folgerichtigen Werdeganges.

Wenn aber der neue Staat soeben die Verantwortlichkeit vor der Jugend mit Nachdruck zur höchsten Pflicht der Nation erhoben hat, dann wird ihm kaum irgendwo begeisterter zugestimmt werden als im künstlerischen Bereich. Denn nirgends ist die Jugend in höherem Maße als hier gleichbedeutend mit der Zukunft. Es steht keine andere Zukunftsmusik zu erwarten als die, welche mit der Jugend heranwächst. Hier gibt es allerdings nachweisbare „Entwicklungen"; und sie aufzuspüren, heißt eben nichts anderes als die Kräfte der Jugend aufzuspüren.

Mehr Rechtfertigung für einen Hinweis auf Hugo Distler bedarf es nicht. Daß er zu den verheißungsvollsten Kräften seiner Generation gehört, ließe sich bereits durch sein op. 1 überzeugend belegen – wenn es nicht inzwischen durch die Aufführung seiner „Choralpassion" ganz allgemein aufgefallen wäre.



Zum Verständnis der künstlerischen Erscheinung ist es jedoch erforderlich, zuvor in aller Kürze die Situation zu umreißen, in die diese Jugend sich hineingestellt findet. Das Schwergewicht der Loslösung aus der Romantik – richtiger wohl: aus der Hochromantik mit ihrem psychologisierenden und gefühlsüberladenen Subjektivismus — lag bisher im wesentlichen auf der Seite des rein Musikalischen. Unnötig, die einzelnen Stadien, Experimente und Exzesse dieses Weges hier noch einmal aufzurollen. Geistig waren die meisten Werke dieses Überganges, so antiromantisch sie sich teilweise vorkamen, durchaus der Romantik verhaftet. Zum großen Teil verwendeten sie noch ihre komplizierten Ausdrucksmittel, fast alle aber waren sie aus der Konzertvorstellung (in soziologischem, nicht stilistischem Sinne) erwachsen, waren auf „Uraufführungen" und eine größere oder – meistens – geringere Zahl weiterer „Aufführungen" berechnet.

Der erste, der eine Quintessenz aus den verschiedenen Strömen zieht, in dem sich eine Besänftigung der hochschlagenden Wogen ankündigt – zugleich aber auch der letzte, der nach innerem Format und äußerem Gepräge bereits eine gültige Erscheinung wurde, ist Paul Hindemith. Und gerade bei ihm, der allen schöpferischen Anregungen der Zeit in besonderem Maße zugänglich ist, gewinnt auch der Begriff der Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik bedeutsam an Raum, er schreibt, neben dem „Unaufhörlichen" oder dem Bratschenkonzert, Musiken für Laienkreise und Singgemeinden, Schulopern und Jugendstücke.

Dies die Situation, der sich die um ein halbes Menschenalter jüngere Generation Hugo Distlers bei ihrem Eintritt in die Arena gegenübersieht. So vieles ihr im übrigen problematisch erscheint, diese eine Notwendigkeit steht ihr klar vor Augen: daß die wirkliche Befreiung aus der Sackgasse des 19. Jahrhunderts nicht eine Frage größeren oder geringeren Gefühlsgehalts, strengerer oder freierer Tonalität, sondern eine rein soziologische ist; fort vom Konzertmäßigen, rein Ästhetischen, vom l'art pour l'art, hin zum Zweckhaften und Volksverbundenen – das ist ihre Devise.

Diese Kunstanschauung, die sich etwa bei Hugo Distler aus innerer Notwendigkeit ergibt, entspricht so verblüffend jener, die der neue Staat aus seinem grundlegenden Willen zum Ausgleich von Volk und Einzelpersönlichkeit proklamiert, daß es unmöglich ist, darüber hinwegzusehen. Um so wichtiger wird die Feststellung sein, was das musikalisch bedeutet, wie es sich in der schöpferischen Praxis der jungen Generation auswirkt.



Distler beginnt seine kompositorische Tätigkeit mit einer „Konzertanten Sonate für zwei Klaviere", op. 1, und einer doppelchörigen Motette über den Choral „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr", op. 2. Beide Werke sind aufschlußreich, weil sie ihren Schöpfer mit einem Schlage im Vollbesitz einer ungemein reichen Substanz, eines eminenten handwerklichen Rüstzeugs – und in vollendeter Abhängigkeit von unmittelbaren Vorbildern zeigen. Der Bann der Leipziger Atmosphäre ist unverkennbar. Die dreisätzige Sonate hat viel Regerisches (die Beziehung über Hermann Grabner ist offensichtlich), mehr – wie im Thema der Schlußfuge – von Hindemith. Sie ist sehr konzertierend, motorisch und polytonal schillernd in der Harmonik.

Die Motette, ihrerseits von Arnold Mendelssohn und seiner Schule, Kurt Thomas und Günter Raphael, inspiriert, ist klanglich weitaus zahmer. Sie benutzt den Choral, nicht ohne Analogie zur Sonate, als Vorwand einer großzügigen Erprobung aller konzertierenden Techniken zwischen beiden Chören, und überschichtet sie am Schluß bis zu realer Achtstimmigkeit. Beide Werke, das ist das Entscheidende, sind in ihren äußeren Dimensionen, ihren Hilfsmitteln und ihren Ansprüchen noch ganz aus der Vorstellung konzertmäßiger Aufführung geboren. Trotzdem geschieht in der Motette schon etwas ganz Programmatisches; wenn in der zweiten Strophe über dem fünfstimmig gesetzten Choral ein Solosopran den 18. Psalm in der gregorianischen Melodie durchführt – dann werden bereits in nuce die beiden musikalischen Elemente sichtbar, auf deren Grundlage die weitere Arbeit Distlers ihren neuen Zielen zustrebt.

Hugo Distlers »Jahreskreis«

Daß diese Arbeit seither zu ihrem wesentlichen Teil auf geistlichem Gebiet liegt, ergibt sich aus der beruflichen Spezialisierung Distlers ganz von selbst. Nachdem erst einmal die kunstanschauliche Stellung, von der oben gesprochen wurde, bezogen war, mußte es Ziel dieser Arbeit sein, von der nur dem Stoff nach „geistlichen", in Wirklichkeit rein konzertmäßigen Komposition zu einer wirklich kirchlichen, gottesdienstlich bedingten, zu gelangen. Hier konnte Distler von Arnold Mendelssohn tiefere Anregungen empfangen, in dessen Schaffen das „Ordinarium" und das „Detempore" wieder zu wirkenden Kräften protestantischer Kirchenmusik werden (op. 89 und 90).

Für den jüngeren Distler aber wird dieser Gedanke nun zur Richtschnur des ganzen Einsatzes der Persönlichkeit. Drei Werke sind es zunächst, denen er in aller Ausschließlichkeit zugrunde liegt. Auf der Seite des Ordinariums steht die sechsstimmige „Deutsche Choralmesse", op. 3. (Uraufführung 1931 durch den Lübecker Sing- und Spielkreis unter Bruno Grusnick), in der auch die eigentümliche Verbindung von Choralsatz und gregorianischem Lektionston (zu den Einsetzungsworten) fortgeführt wird. Das Detempore hingegen wird mit drei kleinen vierstimmigen Choralmotetten, op 6, 2, in Angriff genommen, die den Anfang eines geschlossenen Chorwerks für das ganze Kirchenjahr bilden. Zusammengefaßt findet sich beides im fertig vorliegenden „Jahreskreis", op. 5, der mit knappen Formen, geringen technischen Ansprüchen und mit den Mitteln von drei oder gar nur zwei Stimmen das Bestreben nach kirchlicher Gebrauchsmusik unter dem Einfluß der Volksmusikbewegung bis in die Möglichkeiten der kleinsten Dorfgemeinde hinein verfolgt.

■

Das wäre an sich nicht besonders bedeutsam, wenn Distler dafür nicht auch den Stil gefunden hätte, der gleichzeitig künstlerisch stichhaltig und unbedingter Gegenwartsausdruck ist. Hier kommen, sowohl geistig als auch technisch, Einflüsse neuer Art hinzu, gekennzeichnet dadurch, daß, im Zuge der Geburt eines „neuen Klassizismus", die alten Meister immer stärker in den Gesichtskreis rücken. Schaute Bach beiläufig schon aus dem Mittelsatz der konzertanten Sonate heraus, so stand Schütz bei der Anlage der doppelchörigen Motette ebenso vernehmlich Pate. Nun aber verschiebt sich das Schwergewicht immer weiter auf die ältere Zeit: der madrigaleske Stil der Schützzeit ist oft nachzuweisen, vor allem aber, in der Verwendung des Chorals, die Technik der frühprotestantischen und selbst der niederländischen Motettenmeister.

So sieht man im „Jahreskreis" streng kanonische Bildungen wie diese, zugleich durch ihre Dissonanzverwendung, Melismatik und Polyrhythmik für Distler ganz charakteristische:

O Hei - land reiß die Him - mel auf,
O Hei - land reiß die Him - mel auf, her-ab,
[Cantus firmus]
O Hei - land reiß die Him - mel auf, her-ab, her - ab

Aber auch der homophone oder zweistimmige Satz muß sich diesem eigenwilligen Klangsinn fügen:

[Cantus firmus] Bei stiller Nacht zur erstenWacht

[Cantus firmus] (auch mit einer Oberstimme in dreistimmigem Satz) Keim Gleisner tu — mehr trauen, wie viel ihr im - mer seind

Keim Gleisner tu mehr trau - en, wie viel ihr im - mer seind

Ganz anders die Choralverwendung in dem einzigen kirchlichen Instrumentalwerk Distlers, der Orgelpartita über den Adventschoral „Nun komm der Heiden Heiland", op. 8, 1, der ebenfalls Gegenstücke zu anderen Festzeiten folgen sollen. Hier haben das Erlebnis der barocken Orgelmusik Scheidts und Buxtehudes und jenes der barocken Orgel selbst (an St. Jakobi in Lübeck) in intensiver Weise mit den Leipziger Einflüssen zusammengewirkt, um eine ganz individuelle Verbindung einzugehen. Mancherlei aus der Welt der konzertanten Sonate klingt hier in neuer Weise hinein, in der harmonischen Belichtung der Toccata, in der Motorik und Virtuosität der Chaconne, deren weltfreudige Brillanz in einem seltsamen Gegensatz zur Unsinnlichkeit von Distlers Vokalpolyphonie steht.



Der gleiche Lutherchoral, den Distler auch sonst mit Vorliebe behandelt, liegt der „kleinen Adventsmusik", op. 4, zugrunde, mit der sich die Perspektive auf die sehr entscheidende Gruppe der zyklischen Chorwerke eröffnet. Hier wird der Choral in sieben instrumentalbegleiteten Variationen des Chores, zu Beginn und Beschluß auch als rein instrumentale „Sonata" durchgeführt. Das gleicht etwa dem Schema der alten Choralkantate; ihre Sätze gliedern zugleich den Evangelienbericht von der Verkündigung bis zur Geburt Christi, den ein „Sprecher" vorzutragen hat.

Es ist ersichtlich, daß diese Lösung, reizvoll im Einzelfall, der stilistischen Allgemeingültigkeit entbehrt. Den Ausweg, der hier erforderlich wird, hat Distler in seinen beiden anderen oratorischen Werken, der „Choralpassion", op. 7 und der „Weihnachtsgeschichte", op. 10, gefunden. Flüchtig war er bereits, mit der Verwendung des gregorianischen Lektionstons, in der Motette, op. 2 und der Messe, op. 3 angedeutet. Ab-

Mag sein und wahrscheinlich, daß den zitternden Geburtswehen unserer neuen Zeit einmal das ewige Genie entspringt, das dieser Zeit auch den mitreißenden künstlerischen Ausdruck verleiht. Wir dürfen es hoffen und wünschen, wir haben das Recht, demütig darauf zu warten. Bis dahin aber steht es uns nicht zu, den großen Wurf des Genies ersetzen zu lassen durch den herz- und blutlosen Dilettantismus eines Heeres von Nichtskönnern, die der Herr in seinem Zorn erschaffen hat. Vielleicht wird die Kunst sich früher oder später der Stoffe und Probleme bemächtigen, die wir aufgeworfen haben. Es würde ihr und uns zum Nutzen gereichen. Wir haben nicht die Absicht, das zu kommandieren.

Minister Dr. Goebbels

gewandelt und erweitert ist dies Prinzip auch in der geistlichen Abendmusik „Christ, der du bist der helle Tag“, op. 6, 1, zu erkennen.

Wenn hier bereits eine mehr oder minder freie Verwertung gregorianischer Modalitäten zum biblischen Text vorliegt, so vollendet sich ihre stilbildende Wirksamkeit in Distlers bisherigem Hauptwerk, der „Choralpassion“ op. 7. (Uraufführung 1933 durch die Berliner Bachvereinigung unter Wolfgang Reimann). Sie beansprucht ihre Bezeichnung als „Choral“-passion in doppelter Bedeutung, entsprechend der zwiefachen Anwendung des Wortes „Choral“ auf die altchristliche Gregorianik und das protestantische Kirchenlied. Zunächst nämlich trägt sie ihren Namen, in Analogie zur Choralmesse, im Sinne der konstituierenden Rolle des Kirchenliedes. Wir wundern uns auch nicht mehr, wenn es die immer stärker in ihrer Allgemeingültigkeit erkannte Form der Choralvariation ist, die sich, gliedernd und zusammenfassend, durch den eigentlichen Handlungsverlauf der Passion schlingt. Über die Art ihrer Verarbeitung ist nach den Feststellungen zum „Jahreskreis“ etwas Grundsätzliches nicht mehr zu sagen; bewundernswert aber sind in diesen acht Strophen der Reichtum der Phantasie und die Mannigfaltigkeit der Faktur, die von der Drei- bis zur Sechsstimmigkeit reicht und den Choral sowohl chorisch, als auch solistisch, bald als reinen Cantus firmus in verschiedenen Stimmlagen, bald als „vagans“ aufgeteilt, hier variierend, dort durchimitierend einsetzt.

Andererseits ist dies Werk aber eine „Choralpassion“ auch im ursprünglichen Sinne der ältesten Form aller Passionsmusik überhaupt, nämlich der gregorianischen Evangelienrezitation „mit verteilten Rollen“. Diese Form hat im 17. Jahrhundert der greise Heinrich Schütz aufgegriffen und genial erweitert, indem er den kirchlichen Lesungston durch Annäherung an das moderne Rezitativ ausdrucksmäßig vertieft und die Volksszenen in Chöre von unerhörter musikalischer Schlagkraft faßt. In Lübeck hat sich in letzter Zeit die alljährliche Aufführung der Schützschen Matthäuspassion am Karfreitag eingebürgert – und sie mußte, nicht nur durch ihre innere Großartigkeit, sondern mehr noch durch die stilistischen Anregungen, die sie bot, für Distler das geradezu entscheidende Erlebnis werden.

Mit diesem op. 7, das unmittelbar unter dem mächtigen Eindruck Schützens entsteht, rücken also zwei – in dieser Gestalt bisher noch nicht vorhandene – Erscheinungen an die Seite der Distlerschen Cantus firmus – Arbeit. Das ist einmal die quasi-gregorianische, aber ganz frei ausdrucksmäßig gestaltete musikalische Deklamation, gekennzeichnet durch das Fehlen jeder rezitativartigen Begleitung und jeder metrischen Bindung. Zum anderen ist es der freie „Turba“-Chor, mit dem nunmehr auch das dramatische Element sich einführt. Im Gegensatz zu den vorwiegend musikalischen Gestaltungen der Choralarbeiten werden damit Wortsinn und Wortaffekt als bestimmende Kräfte des musikalischen Aufbaus erschlossen. Aufzuweisen, wie glänzend Distler alle kompositorischen Einzelheiten, Deklamation, melodische Linie, formale Steigerung, freie Rhythmik, latente Mehrchörigkeit, Harmonik, Dissonanz in den Dienst dieser wortinspirierten Dramatik stellt, würde den Rahmen dieser Studie sprengen; nach dem starken Eindruck der Aufführungen ist das auch umso weniger nötig, als Bruno Grusnick[1]) bereits ausführlich darauf eingegangen ist.

[1]) „Hugo Distlers Choralpassion“, Musik und Kirche, 1933, Heft 1

Nach dieser grundsätzlichen Analyse der „Choralpassion" ist über die „Weihnachtsgeschichte" op. 10 nur noch zu sagen, daß sie die gleichen Grundgedanken wiederum auf einen anderen Abschnitt des Kirchenjahres überträgt. Die Ansprüche zur Aufführung sind in ihr wieder etwas verringert, sie geht von der Fünfstimmigkeit der Passion wieder auf die Vierstimmigkeit zurück, und das dramatische Moment hat darin, entsprechend dem Charakter der Weihnachtsbotschaft, gegenüber dem kontemplativen verringerte Bedeutung. Musikalisch aber geht sie folgerichtig weiter, wenn sie, im Magnificat, wiederum die neue Form biblischer Rezitation mit der Choralmotette in folgender Weise zur endgültigen Verschmelzung bringt:

Maria: Meine See-le erhebt Gott, den Her-ren und mein Geist freut sich, freut sich Got-tes, mei-nes Hei- - lands,
Choral, *stets sehr zurückhaltend*
Chor ♩ = 100
Wir bit - ten dich von Her - zen

Mit Choralverarbeitung, ausdrucksmäßig abgewandelter gregorianischer Rezitation und freier madrigalesker Bibelmotette umfaßt Distlers Schaffen also alle Ausdrucksmittel für die Gestaltung des Lyrischen, Epischen und Dramatischen. Seine geistige Zentrierung aber ermißt sich erst, wenn man bedenkt, daß in ihrer Synthese auch alle Elemente spezifisch kirchlicher Musikformung[2]) eingeschlossen sind. Sichtbarer als hier könnte sich der Zielwillen der jungen Kirchenmusikergeneration nicht durchringen. Er gipfelt in dem weiteren Bestreben, alle Aufgaben des kirchlichen Ordinariums und Detempores und alle Bedürfnisse von den großen Oratorienvereinen bis zum kleinsten Singkreis zu erfassen. Ein Chorschaffen, das alle diese Dinge lückenlos erfüllt – das etwa wäre das Ideal, das Distler bei seiner Arbeit vorschwebt.

Zugegeben, daß in diesem Zusammenhang das instrumentale Schaffen noch irgendwie abseits steht. Zwischen dem baroken, virtuos-konzertanten Stil der Orgeltoccata und der vorwiegend gotisch-unsinnlichen Haltung der reinen Chorwerke fehlt noch die kausale Beziehung. Distler mag das selbst verspüren, wenn er mit kammermusikalischen Plänen für die nächste Zukunft – Geigensonate und Cembalokonzert – die Expansion nach der instrumentalen Seite erweitern will. Daß es ihm auf diesem Wege gelänge, auch noch den Orgelstil organisch und kausal in sein kirchliches Gesamtschaffen einzubauen – das wäre das Ideal, das ihm der außenstehende Beobachter vorhalten möchte.

Aus diesem geistigen Fundus ergibt sich der musikalische Stil von selbst. Der Choral in seiner unantastbaren Geltung macht die tonale Zentrierung, die Diatonik zum Gesetz; sie findet sich in Distlers Thematik bis zur pentatonischen Konsequenz, bis zur Quart- und Quintharmonik gesteigert. Die bisweilen kühn erscheinende Dissonanz

[2]) vgl. meine systematische Diskussion „Zur Erneuerung der Kirchenmusik" Melos 1933, Heft 8/9

ergibt sich, ebenso wie die freie Rhythmik, weit mehr aus der inneren Logik der Vokalpolyphonie als aus der subjektiven Gefühlswillkür. Es findet sich nichts in diesem Stil, das zufälligen oder experimentellen Charakter trüge. So ursprünglich aber im übrigen Distlers melodische Inspiration ist, so unverkennbar ist doch das Schwergewicht von der Erfindung auf die Verarbeitung verschoben. Wenn die Kunst hier wieder einen ordentlichen Zuschuß an Handwerklichkeit erfährt, wenn das Handwerk wieder (etwa im Vergleich zu den landläufigen „Choralsätzen" für Chor und Orgel, die erst im Gefolge des neuen Gesangbuchs entstanden sind) auf die Ebene künstlerischer Gültigkeit erhoben wird, dann erkennt man tatsächlich eine Wiedergeburt guten alten deutschen Kantorengeistes im Sinne der Pachelbel-Bach-Buxtehude, die als Auguren an Distlers Jugendweg von Nürnberg über Leipzig nach Lübeck stehen.

Erfreulich zu sehen, wie eindeutig somit die künstlerische Entwicklung bei der jüngeren Generation auch von innen her mit den Maximen des neuen Staates in Einklang steht, umso mehr, als der Choral, ebenso wie ein Element der kirchlichen, auch ein solches der volkhaften Bindung ist. Eines aber daran ist lehrreich: daß sich so etwas nicht von vorgefaßten individuellen Stildoktrinen her ergibt, sondern daß immer nur aus der vorhandenen geistigen Situation heraus der Stil nach eigener Notwendigkeit quillt. Was von außen her getan werden kann, ist immer nur, zur Klärung und Erkenntnis der geistigen Situation beizutragen. Den Stil der Zukunft zu finden, das müssen wir schon der Zukunft selbst: der Jugend überlassen.

Blick in Zeitschriften

Die Musikpflege (Leipzig) November/Dezember

Gerhard Pietzsch: *Bildung und Aufgaben des Kantors im Mittelalter und Frühprotestantismus.*

Otto Roy: *Neue Schulkantaten.*

Gerhard Brosig: *Chorgesinnung.*

Deutsche Tonkünstlerzeitung (Mainz) Heft 11

Hans Pfitzner: *Von deutscher Seele, die Entstehung eines Werkes.*

Carl Clewing: *Das Deutsche des Sängers und Sprechers.*

Der Zuhörer kann ein gesprochenes oder gesungenes Kunstwerk in Ruhe und mit Wohlgefühl nur geniessen, wenn er sich nicht quälen muss, die Worte zu verstehen. Die Zeiten unserer Urgrossväter, da man im hellerleuchteten Opernhause sass, das Textbuch, das man für ein Geringes an der Kasse erstehen konnte, vor sich, in Ruhe jedes Wort mitlesend, sind vorüber!

Musik im Zeitbewußtsein (Berlin) Nummer 7

Eugen Bieder: *Grundsätzliches über die Aufgabe der Musikerziehung in der Gegenwart.*

Hans Renner: *Von der Not der deutschen Opernkomponisten.*

(Der Autor verlangt ständische Prüfungsstellen, die eingehende Opern an Theater, Funk, Film usw. weiterleiten.)

Völkische Kultur (München) November

Werner Egk: *Hörspielmusik.*

Diese Art des weltanschaulich gebundenen, ethisch bestimmten, gemeinschafts- und staatsbindenden Hörspiels verlangt vom Musiker eine Eindeutigkeit der musikalischen Aussage und eine Geradlinigkeit des Stils, die aber keineswegs mit der Seichtheit der „populären" Musik verwechselt werden kann. Wenn der Hörspieldichter heute die Aufgabe hat, mit dem Einsatz seiner ganzen sittlichen Persönlichkeit die Ideen unserer Zeit zu einer unmittelbar beeinflussenden Gestaltung zu bringen, so fällt dem Hörspielkomponisten die Aufgabe zu, mit der gleichen Hingabe an das Werk und seine Forderung eine Musik zu schaffen, die fähig ist, diese Beeinflussung durch ein Vordringen bis zu den unmittelbaren Seelenkräften des Volkes zu steigern.

Schweizerische Musikzeitung (Zürich) Heft 22/23

K. H. David: *Bemerkungen zu Webers „Euryanthe".*

K. G. Fellerer: *Das Volkslied in der Gemeinschaft.*

Paul Emerich: *Die Interpretation Bachscher Klavierwerke.*

Musica sacra (Regensburg) Heft 11

Alfons Bopp: *Männer der Kirchenmusik (Max Reger)*

Gregoriusblatt (Düsseldorf) Heft 3

Th. B. Rehmann: *Der „Fall Griesbacher“*

Deutsche Kultur-Wacht (Berlin) Heft 33

Reinhold Zimmermann: *Nationalsozialistische Liederbücher*

Wenn irgend etwas im neuen Deutschland unter den Begriff des „nationalen Kitsches“ fällt, dann ist es zweifellos die grosse Mehrzahl der seit einem halben Jahr auf den Markt geworfenen Liederbücher für Schule, Volk, S. A. usw. Hemmungsloser Geschäftsgeist, fachliches Unvermögen und geschmacklose Unkultur reichen sich in diesen Erzeugnissen oft die Hand zu einem Bund, dem an Minderwertigkeit kaum etwas zur Seite gestellt werden kann.

Deutsche Rundschau (Berlin) November

Felix Meseck: *Tragödie der deutschen Kunst.*

Nationale Hochzeiten sind keineswegs immer auch Hochzeiten von Kunst und Religion. Die grosse bewegte Zeit der französischen Revolution, die Grosstaten Napoleons: diese Zeit brachte nur den kalten Akademiker David hervor, aber auf dem fauligen Moderboden des Liberalismus erblühte die schöne Blume des französischen Impressionismus.

Es stehen sich heute drei Gruppen im Kampf gegenüber. Die Epigonen der Romantik, die das nationale Programm der Romantiker aufnehmend, sich heute ganz besonders empfohlen wähnen. Sie treten derjenigen Gruppe entgegen, die wieder zurückstossen will zu dem Geist der Väter, dem Geist des weitschwingenden Rhythmus, der Tiefensehnsucht, der Vielstimmigkeit. Die dritte Gruppe sucht das Heil in fernen, fremden Welten, bei den Persern, den Indern, den Negern, den Sowjets. Die Zukunft kann nur bei der zweiten Gruppe liegen.

Hochschule und Ausland (Berlin) November

Hanns Johst: *Vom neuen Drama.*

Fritz Stein: *Die Musikpflege im neuen Staat.*

Wir stehen nun vor der Frage: wie bauen wir das neue Haus unserer deutschen Musik? Das kann nur dadurch geschehen, dass wir an die natürlichste musikalische Betätigung anknüpfen, an das Singen, an den Chorgesang. So wird der kleinste Dorf-Chor, der nur schlichte Volkslieder zu bewältigen vermag, ebenso wie der grosse gemischte Chor der Provinz- oder Grossstadt zur Kerntruppe im Kampf um die Volksmusikkultur, die wir alle ersehnen.

Wie aber liegen die Dinge bei den Chören, und zumal bei den Männerchören? Die meisten ihrer Mitglieder können noch nicht einmal Noten lesen und müssen ihren Stimmpart mühselig eingepaukt erhalten! Seit Hermann Kretzschmars Warnruf: „Das Schicksal der deutschen Musik entscheidet sich in der Schule“ vor dreissig Jahren die Geister wachgerüttelt hat, sind auf dem Gebiet des Schulgesangwesens, besonders in den letzten 13 Jahren, zahlreiche Reformen versucht worden, und „ginge man nach Verordnungen und Erlassen, so müsste es um die Schulmusik herrlich bestellt sein“, wie einer der Führer der Reformbewegung selbst treffend gesagt hat. Aber es ist noch traurig bestellt um die Schulmusik, und von dem Ziel der musikalischen Volksbildung, das schon Kretzschmar dahin präzisiert hat: „Das Ziel des Gesangunterrichts in der Volksschule besteht knapp und klar in der Forderung, dass die Kinder vom Blatt singen lernen“, von diesem Ziel sind wir heute weiter denn je entfernt. Die innere Gesundung unseres deutschen Chormusikwesens kann also nur von der Schule ausgehen, und unser Volk bringen wir erst dann wieder zu einem frisch-fröhlichen Singen und Musizieren, wenn der Schulmusikunterricht endlich die elementarsten Anforderungen erfüllt und die Kinder wirklich dazu befähigt, „auch nach der Schulzeit am Musikleben regen Anteil zu nehmen“ (Richtlinien für den Musikunterricht der Volksschulen vom 26. März 1927).

Deutsche Zukunft (Berlin) Nr. 7, 26. November.

Hans Lyck: *Die Sechzigjährigen: Pfitzner, Schillings, Graener.*

Das dritte Reich ist gekommen und hat ein neues Bekenntnis zur Tradition abgelegt. Es findet sie bei ihnen bewahrt, die nun sechzig und einige Jahre darüber sind — oder wären. Man brauchte Schillings, den ein tragisches Schicksal in diesem Augenblick abruft, in der Akademie, in der Städtischen Oper; man braucht Graener in der Reichsmusikkammer; man braucht den Dirigenten Pfitzner. Für ihre Kompositionen hat lange keine solche Nachfrage bestanden wie jetzt.

Anders wiederum prägt sich die Tradition bei Paul Graener aus: bei ihm macht sich schon ein starker Hang zur Vorklassik geltend; aber ebenso stark sind die Bindungen an die spätromantische Sinfonik, und die Verschmelzung beider Dinge will nicht recht überzeugen. Wie die klassizistischen Neigungen dagegen wirklich zu einem neuen Stil führen, erwies Alfredo Casella mit seinem Konzert für Klavier, Violine, Cello und Orchester. Dieser repräsentativste unter den Komponisten des gegenwärtigen Italien ist nur 10 Jahre jünger als die Generation um Pfitzner. Aber was machen diese zehn Jahre aus! .... Man fragt sich unwillkürlich, ob Werke dieses Schlages heute nur noch in Italien entstehen; man fragt sich, wo die jungen schöpferischen Kräfte bei uns geblieben sind. Ein Unrecht, das an der älteren Generation begangen wurde, wird heute sichtbar wieder gut gemacht. Aber nun gilt es, die Gefahr des andern Extrems zu meiden. Es wäre unfassbar, wenn die Fünfzig-, Vierzig- und Dreissigjährigen nun zu den bedeutendsten Erscheinungen unseres Konzertlebens nichts mehr beizusteuern haben sollten. Keinesfalls kann es im Sinne des neuen Staates liegen, der weit

und breit den jungen Kräften das Feld eingeräumt hat, wenn jetzt gerade die junge deutsche Komponistengeneration ignoriert werden sollte. Vielleicht traut man ihr nicht die gleiche Resonanz zu wie den älteren; dann muss sie eben geschaffen werden, genau so wie sie für die Jungen auf anderen Gebieten geschaffen wurde und wie sie bei uns für die neue Musik des Auslandes offenbar besteht.

La Rassegna musicale, Juli/August

A. Parente: *Il problema della critica Verdiana.* Wer Massimo Milas kürzlich erschienenes Buch (Il melodramma di Verdi, Bariläterza 1933) in die Hand nimmt, erkennt sofort, dass mit ihm die Verdi-Kritik in ein neues Stadium getreten ist. Bis auf wenige Ausnahmen beschränkte sich die bisherige sehr umfangreiche Verdiliteratur auf Leben- und Werkbeschreibung. Mila dagegen sucht als Anhänger Benedetto Croces seinen Ausgangspunkt in allgemeinen psychologischen und ästhetischen Erkenntnissen und unterscheidet streng zwischen den Voraussetzungen zum musikalischen und denen zum literarisch-dramatischen Gestalten innerhalb der Oper. So gesehen verschiebt sich die Grösse des Anteils am „Fortschritt" im Verdischen Schaffen nach der dramatischen Seite hin. Die dramatischen Uebereinstimmungen und Abweichungen der Ergebnisse der früheren Verdiliteratur im Vergleich zu Milas Resultaten veranlasste A. Parente, auf die durch die neue Situation entstandene Problematik innerhalb der Verdi-Kritik hinzuweisen.

M. Mila: *Jacopo Peri.*

La Cultura, Juli/September

Massimo Mila: *Johannes Brahms.*

Der Verfasser sieht Brahms zunächst vom Standpunkt des Italieners, verallgemeinert aber dann: obwohl von vielen Zeitgenossen bewundert, spiele Brahms für Musikleben und- anschauung von heute die Rolle des „Inattuale" . . . . In seinen musikalischen Schwächen sehen wir den Ursprung einer Musikeinstellung, gegen die wir heute ankämpfen. In ihr entdecken wir ein beneidetes Strahlen Beethovenscher Weihekerzen, die leuchtenden Formen klassischer Gestaltung zerbröckelt und allmählich zersetzt durch die krankhafte Unklarheit des Impressionismus, der uns einst als eine gegen die Romantik gerichtete Neuerung erschien, während er nichts anderes war als deren spätes Reifen. In Brahms, und vor allem in seinem Negativen, sehen wir eine Musikanschauung, den Romantizismus, von neuem entstehen, nachdem sie sich schon von der grossen geistigen Entwicklungslinie des letzten Jahrhunderts entfernt zu haben schien.

Besprechungen

Werner Egk

Quattro Canzoni, Vier italienische Lieder, Klavierauszug *Schott, Mainz*

In der Vorbemerkung steht: „Der vorliegende Klavierauszug dient lediglich dem Studium der Gesangspartie. Die Kenntnis des Werks kann nur die Partitur vermitteln." Wer das Stück in Dortmund gehört hat, wird die Berechtigung dieser Bemerkung anerkennen. Egks Musik ist so sehr vom Klang her bestimmt, sie ist von einer so neuartig leuchtenden Farbigkeit, daß man ihr vom Notenbild aus noch weniger beikommen kann als anderer moderner Musik. Trotzdem ist auch das Notenbild sehr aufschlußreich: es zeigt die außergewöhnliche Klarheit und Natürlichkeit von Egks Formgebung und die absolute Eigenart von seiner Schreibweise, die in der polyphon orientierten neuesten deutschen Entwicklung ohne Beispiel dasteht. Die Singstimme ist aus Elementen der italienischen Belkantistik abgeleitet, in der Mischung und Anordnung dieser Elemente aber vollkommen originell. Das Orchester ist vorwiegend eine rhythmisch gliedernde oder bewegungsmäßig antreibende Funktion. Es arbeitet mit kleinen Motiven von schlagender Plastik, in deren harmonischer Organisation der Einfluß von Strawinsky und von den neuen Franzosen unverkennbar ist.

Die Literatur an wirkungsvollen modernen Stücken für eine Solostimme mit großem Orchester ist sehr gering. Nur aus der grundsätzlichen Abneigung, die unsere Dirigenten in dieser Saison gegen wirklich „zeitgenössische", d. h. aus dem Sinn der Zeit gestaltete Musik zeigen, ist es erklärlich, daß diese ausgezeichneten Lieder nicht auf allen Programmen der größeren Konzertinstitute stehen. H. St.

Sigfrid Walther Müller

Heitere Musik für Orchester.

Ernst Eulenburg, Leipzig

Das Beste, was man von einer „Heiteren Musik" sagen kann, ist, daß sie den Anspruch ihres Titels rechtfertigt. Das vorliegende Werk 43 für Orchester des jungen Sigfrid Walther Müller (geb. 1905 zu Plauen i. V.) tut das mit einer unmittelbar ansprechenden Frische und Lebendigkeit. Müller hat Sinn nicht nur für den instrumentalen Witz, den die kontrastierende Aufteilung des Orchesters dem handwerklich sicheren Gestalter gestattet, er hat wirklich musikalischen Humor, der aus den Einfällen selbst spricht und durch Überraschungswirkungen (Verkürzungen, Dehnungen, unerwartete Wendungen einzelner Phrasen u. dergl.) noch geschärft ist. Die drei Sätze: Ouverture, Intermezzo, Menuett, deren

lockere suitenhafte Reihung dem gelösten, durchsichtigen Stil der Musik nicht nur äußerlich entspricht, werden gekrönt von Variationen über „Alle Vögel sind schon da"; ihre unbeschwerte Lustigkeit vermeidet mit Glück alles Pathos und ernsthafte sinfonische Komplizierung des Volksliedes; sie ist untermischt mit einer leichten, sich selbst nicht allzu ernst nehmenden Ironie. Seine rhythmische Lebendigkeit und die auf Strawinsky weisende aparte Behandlung der Bläser sind besondere Vorzüge des Werkes, das nicht nur einer der stärksten Erfolge des diesjährigen Pyrmonter Musikfestes war, sondern auch sonst in den Konzertprogrammen dieses Winters häufig begegnet. Seinen Autor darf das junge Deutschland zu seinen Hoffnungen zählen. H. J.

Hugo Distler
Die Weihnachtsgeschichte. Für vierstimmigen gemischten Kammerchor a cappella und vier Vorsänger. Op. 10. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Das besonders erfreuliche an Distlers Chorschaffen ist das sichtbare Wachstum von Werk zu Werk. Sein jüngstes Opus, die Weihnachtsgeschichte, weist in ihrer Anlage unverkennbar auf die Choralpassion Op. 7 zurück. Auch jetzt ist die Komposition des Bibeltextes wieder eingebettet in die verschiedenen Strophen einer Choralvariation (Es ist ein Ros entsprungen). Gemeinsam ist ferner beiden Werken das unbegleitete Rezitativ der Soliloquenten und die motettische Stilisierung der Turba-Chöre. Auch die stilistische Haltung mit ihrer strengen Diatonik, ihrer Vorliebe für einen harten Klang und rücksichtslos linearen Kontrapunkt, der sich besonders in einer vielfältig verschlungenen polyrhythmischen Satzstruktur zeigt, ist unverändert geblieben. Neu ist die gesteigerte Überlegenheit, mit der Distler mit seinen Mitteln arbeitet. Waren die Chorsätze in der Passion nicht immer frei von einiger konstruktivistischer Starrheit, so sind sie hier ganz gelöst, nur dem Vortrag des Wortes hingegeben, ohne doch damit auch nur das geringste von ihrer handwerklichen Sauberkeit einzubüßen. Im Gegenteil, das kontrapunktische Gewebe ist noch verfeinerter und besonders rhythmisch gelockerter als früher. Heinrich Schütz, auf den sich Distler als auf sein großes Vorbild ausdrücklich beruft, hat besonders beim Rezitativ Pate gestanden. Wie Schütz in der Matthäuspassion verzichtet auch Distler auf die strenge Rhythmisierung der solistischen Partien; neigte er noch in seiner Passion zu einer gelegentlichen expressionistischen Verkrampfung der Sololinien mit ihren häufigen Tritonus-Schritten, so hat er jetzt den glücklichen Mut zur vollendeten diatonischen Einfachheit gefunden. Hugo Distler fällt als reife Frucht in den Schoß, was die älteren Vertreter des neuen Stils mühsam erringen mußten: er ist gleich fern von allem romantischen Epigonentum wie von aller nur artistischen Spielfreudigkeit. H. R.

Neuerscheinungen

Vokalmusik

Chor a cappella:

Johannes Boettcher: Vier kleine Weihnachtslieder. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Heinrich Werlé: Es wollte sich einschleichen, 2- und 4-stimmig. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Hugo Herrmann: Zwei Männerchöre nach Texten von Kolbenheyer. *Bote & Bock, Berlin*

Walter Rein: Lothringer Volkslieder, vier Chöre für 4-stimmigen Männerchor. *Schott, Mainz*

Else Pitsch: Madrigale für Frauenchor nach Weisen aus dem Locheimer Liederbuch. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Franz Gruber/Jung: Stille Nacht, heilige Nacht, für Männerchor. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Jon Leifs: Isländische Weisen für Männerchor, op. 15a.
– Meereslieder für Männerchor, op. 15b. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Martin Schlensog: Musik für kleinere Kirchenchöre und Musikgruppen (aus den Musikbeilagen der „Dorfkirche"). *Deutsche Landesbuchhandlung, Berlin*

Hannes Bauer: Ein alt Christmetten-Liedlein.
– Erfreue dich Himmel. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Vom Himmel hoch, 14 dreistimmige Weihnachtslieder für gleiche und gemischte Stimmen in Originalsätzen und Bearbeitungen von Ottmar Gerster, Joseph Haas, Armin Knab, Hans Lang, H. Schroeder und Franz Willms. *Schott, Mainz*

Heinrich Werlé: Feuerspruch.
– Das ewige Brausen. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Hermann Grabner: Fackelträger, für Männerchor. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Béla Bartók: Ungarische Bauernlieder, Partitur *Universal-Edition, Wien*

Chor mit Begleitung:

Rudolf Müller: Drei Soldatenlieder für dreistimmigen Männerchor, Piccolo und kleine Trommel. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Hugo Herrmann: Choralvariationen über die Sonnengesänge des Franziskus von Assisi, für Frauenchor, Solostimme und Harfe oder Klavier, op. 85. *Bote & Bock, Berlin*

Hugo Distler: An die Natur, Kantate für gemischten Chor, eine Solostimme, Streicher und Klavier, op. 9[1]. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Heinrich Lemacher: Weihe-Kantate für Sing- und Streicherchor, op. 76. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Paul Graener: Marienkantate für 4 Solostimmen, Chor und Orchester, op. 99. *Eulenburg, Leipzig*

Neuerscheinungen

Armin Knab: Weihnachtskantate für Alt, Sopran und 3 Männerstimmen, gem. Chor und kleines Orchester. Klavier-Auszug. *Schott, Mainz*

G. F. Ghedini: Missa monodica für einstimmigen Chor mit Orgel oder Harmoniumbegleitung. *Schott, Mainz*

Vittorio Gnecchi: Salve Regina! *Gemelli & Co., Mailand*

Ernst Krenek: Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen für gemischten Chor a cappella, Sopran-Solo und Klavier, op. 72. *Universal-Edition, Wien*

G. F. Schmidt: Die Königskinder. Eine deutsche Volksballade für Sopran-Solo, gemischten Chor und großes Orchester. *Verlag für Musikkultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel*

Einzelstimme mit Begleitung:

J. J. Weiland: Dialog „Herr, wie lange willst du mein so ganz vergessen" für Sopran und Baß mit Cont. Herausgegeben von F. Saffe. *Kistner & Siegel, Leipzig*

G. Verdi: Opern-Arien für Sopran, Band I, herausgegeben von Kurt Soldan. *Peters, Leipzig*

Opern (Bühnenwerke):

Ottmar Gerster: Madame Liselotte, Oper in 3 Akten, Text von Franz Clemens und Paul Ginthum. Klavier-Auszug. *Schott, Mainz*

G. Verdi: Die Macht des Schicksals. Klavier-Auszug in der Textbearbeitung von J. Chr. Grünbaum, neu revidiert von Georg Göhler, herausgegeben von Kurt Soldan. *Peters, Leipzig*

Alfredo Casella: La donna serpente, opera-fiaba, Libretto di C. Lodovico. Klavier-Auszug. *G. Ricordi, Mailand*

Paul von Klenau: Michael Kohlhaas, Oper in vier Akten, Text vom Komponisten. Klavier-Auszug, *Universal-Edition, Wien*

Instrumentalmusik

Klavier:

B. Martinu: Esquisses de Danses, Les Ritournelles. *Schott, Mainz*

M. Seiber: Rhythmische Studien. *Schott, Mainz*

Ottmar Gerster: Divertimento. *Schott, Mainz*

Alfred Schattmann: 7 ausgewählte Klavierstücke. *Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler m. b. H., Mainz*

Cyril Scott: The Toy Box (Die Spielkiste). *Schott, Mainz*

J. S. Bach: Adagio und Fuge aus der 1. Sonate für Geige allein, für Klavier bearbeitet von Winfried Wolf. *Bote & Bock, Berlin*

M. Beata Ziegler: Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspieltechnik, Heft 1. *Max Hieber, München*

Lowinsky, Buch der Kindermusik für Klavier oder allerlei andere Instrumente. *Hansen, Kopenhagen - Kallmeyer, Wolfenbüttel*

H. K. Schmid: Für kleine Hände, 24 leichte Klavierstücke. *Schott, Mainz*

Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausgewählt und bearbeitet von Kurt Herrmann. *Hug, Zürich*

Werner Wehrli: Variationen und Fuge über einen lustigen Sang für zwei Klaviere, op. 18. *Hug, Zürich*

Walter Engelsmann: Zwei Klavierstücke, op. 12. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Orgel:

Paul Kickstat: Vorspielbuch zum Stamm einheitlicher Melodie (Band III der Choralvorspiele) *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Kammermusik:

Th. W. Werner: Zweite Suite für eine Geige und eine Bratsche (Deutsche Hausmusik der Gegenwart, H. I). *Verlag für mus. Kultur, Wolfenbüttel*

Giov. Bassano: Sieben Trios für Geige, Bratsche und Gambe. Herausgegeben von Edith Kiwi. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

B. Martinu: Trio für Geige, Cello und Klavier, 5 kurze Stücke. *Schott, Mainz*

N. Lopatnikoff: Streichquartett, op. 6 a. *Belaieff, Leipzig*

Handschriften unbekannter niederländischer Tonsetzer aus dem 18. Jahrhundert in freier Bearbeitung für Violine und Klavier von Willem de Boer No. 15–22. *Hug, Zürich*

Ph. E. Bach, Zwei Sonaten für zwei Violinen und Klavier, herausgegeben von Paul Klengel. *Peters, Leipzig*

Ph. E. Bach, Sonate D dur für Viola da Gamba und Cembalo. *Peters, Leipzig*

J. S. Bach, 3 Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo, herausgegeben von Rolf van Leyden. *Peters, Leipzig*

H. Schroeder, Streichtrio e-moll, op. 14, 1. *Schott, Mainz*

Werner Wehrli: Quartett B dur für 2 Viol., Viola und Violoncello, op. 37. *Hug, Zürich*

Lieder:

L. Schulze-Berghof: Sechs neue Weihnachtslieder, op. 12. *Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler m. b. H., Mainz*

Jon Leifs: Zwei Lieder, op. 18 a.
– Zwei Eddalieder, op. 18 b.
– Zwei Lieder, op. 14 a.
– Drei Eddalieder, op. 4. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Vittori Gnecchi: Die kleine Mutter (Hausmann) *F. C. Adler, Berlin*

Johannes Händel: Gotteswunder, Werk 51 *Hug, Zürich*

Max Burchard: Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier. *Kallmeyer, Wolfenbüttel*

Franz Mayerhoff: Sieben Gesänge für eine mittlere Singstimme und Klavier. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Konzerte:

Jon Leifs: Konzert für Orgel und Orchester, op. 7. *Kistner & Siegel, Leipzig*

Conrad Beck: Konzert für Klavier und Orchester. Klavier-Auszug. *Schott, Mainz*

Ernst Toch: Symphonie für Klavier und Orchester, op. 61. Klavier-Auszug. *Schott, Mainz*

Moeschinger: Konzert II für Klavier und Kammerorchester, op. 23. Klav.-Auszug. *Schott, Mainz*

Orchester:

B. Martinu: Partita (Suite I). Partitur.
– Sérénade pour Orchestre de chambre. Partitur. *Schott, Mainz*

Jon Leifs: Ouvertüre zu Loftr, op. 10.
– Variationen über ein Thema von Beethoven, op. 10.
– Island-Kantate, op. 13, Partitur *Kistner & Siegel, Leipzig*

Herm. Unger: Althamburger Opernsuite nach Kompositionen von Reinhold Keiser. *Bote & Bock, Berlin*

Orff-Schulwerk:
A 1, Carl Orff, Rhythmisch-melodische Übung
D 1, Hans Bergese, Übung f. Stabspiele (Xylophon)
G 1, Gunild Keetman, Spielstücke für Blockflöten
Klavierübung 2, 3, 6 (Hans Bergese)
Elementare Musikübung; Tanz- und Spielstücke (Gunild Keetman) *Schott, Mainz*

Bücher

Conrad Freyse: Eisenacher Dokumente um Sebastian Bach. I. A. der Bachgesellschaft herausgegeben, *Breitkopf & Härtel, Leipzig*

Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Nef, herausgegeben von Edgar Refardt, Hans Ehinger und Wilh. Merian. *Hug, Zürich*

P. Lertes: Elektrische Musik *Steinhoff, Dresden*

Gerhard Frommel: Der Geist der Antike bei Richard Wagner, in Selbstzeugnissen dargestellt. *Die Runde, Berlin*

Hanns Neupert: Das Cembalo, eine Geschichte und technische Betrachtung der Kielinstrumente. *Bärenreiter-Verlag, Kassel*

Armand Machabey: Le théatre musical en France. *Menestrel, Paris*

Fritz Müller: Das stilechte Spiel auf dem Cembalo. *Moeck, Celle*

Ernst Krieck: Musische Erziehung. *Armanen-Verlag, Leipzig*

Willy Tappolet: Arthur Honegger. *Hug, Zürich*

Richard Fellinger: Klänge um Brahms. *Verlag der deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin*

G. Frotscher: Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Lieferung 1. *Max Hesse, Berlin*

Elmar Arro: Geschichte der estnischen Musik I. *Akadeemiine Kooperativ, Tartu*

Spielt zeitgenössische deutsche Musik!

Hellmuth Christian Wolff

Wir bringen diese Zusendung eines jungen Musikwissenschaftlers aus der Schule Arnold Scherings, weil wir glauben, daß sie die Meinung des besten Teils der deutschen Jugend ausdrückt.

Was würden Sie zu einem Menschen sagen, der dauernd in der Kleidung unserer Großeltern herumlaufen würde, etwa des Biedermeiers in einem bunten Frack, oder gar noch älter, etwa mit Perücke und seidenen Kniestrümpfen? Mit Recht würde man diesen Menschen für verrückt erklären. Und doch befindet sich der größte Teil der heutigen abendländischen Menschheit in diesem Zustand, nämlich was die Musik anlangt. Nehmen Sie irgendein Programm eines heutigen Konzertes zur Hand, besonders eines ganz durchschnittlichen oder gar volkstümlichen Konzertes, und Sie werden finden, daß der Zuhörer seelisch bewegt wird, eben wie unsere Väter, Großväter, Urgroßväter usw. Eine Musik unserer Zeit scheint es nicht zu geben, oder nur in ganz geringem Ausmaße.

Man wird einwenden, daß ja öfter Versuche gemacht worden wären, neue Musik aufzuführen, daß diese aber zu „schwierig" sei, zu viele Dissonanzen aufweise usw. Daß das Neue ungewohnt ist, ist ja selbstverständlich. Wenn es aber nicht aufgeführt wird, oder nur ganz selten, so gerade einmal, oder überhaupt nicht, wie sollen die meisten Menschen dieses überhaupt näher kennen lernen? Betrachten Sie ihre Bekannten: ohne mit der Wimper zu zucken machen diese jede neue „Mode" mit, sei sie auch noch so

blödsinnig und von irgendeinem geschäftstüchtigen Kopfe ausgeheckt, sobald es sich um neue Kunst, besonders um neue Musik handelt, – da kleben große Bärte, Zöpfe vorn und hinten.

Man möchte allen diesen Leuten zurufen: „Habt ihr denn nicht auch einmal das Bedürfnis, die seelische Kleidung unserer Zeit anzulegen? Auch wenn diese anfangs etwas unbequem sein sollte, — was für Unbequemlichkeiten nehmt ihr nicht sonst auf euch! – vielleicht müßt ihr euch auch hier erst etwas daran gewöhnen, vielleicht entdeckt ihr sogar, daß in der neuen Musik viel tiefere und brauchbarere Lebenswerte für uns heute liegen, als in der dauernden Wiederholung derselben Werke der letzten beiden Jahrhunderte, welche die verschiedenen Kapellmeister jeder auf seine Art „persönlich" auszudeuten sich bemühen, um wenigstens etwas Abwechslung zu bringen.

Was ist denn an der jüngsten deutschen Musik Positives? Sie ist nicht eine Anhäufung von Dissonanzen, wie man oft sagen hört, vielmehr tut sich hier eine neue Geistigkeit, ein neues Ausdrucksmittel kund, welche den schönen Klang als Selbstzweck ablehnen und deshalb vielfach zu Dissonanzen greifen, um einen musikalischen Gedanken überhaupt darstellen zu können. Außerdem ist der Begriff der Dissonanz etwas sehr Relatives, er ändert sich mit jedem Zeitalter, wie die Geschichte der Musik es zeigt. Einundderselbe Klang kann im Laufe verschiedener Zeiten einen ganz anderen Ausdrucks- und Klangwert haben.[1]) Das musikalische Hören ist keineswegs etwas absolut Konstantes, sondern verändert sich im Zusammenhang mit den verschiedenen Zeitaltern und deren geistigen, gesellschaftlichen, kulturellen Strukturen. Die Einführung von dissonant erscheinenden Klängen und Klangfolgen im 19. Jahrhundert diente einer Erweiterung der klassischen Harmonielehre, welche ja die zentrale funktionelle Bezogenheit eines Musikstückes auf einen Grund-Dreiklang (aus Prim, Terz und Quinte), sowie dessen starke Hervorhebung durch seine Dominant-Tonarten forderte. Das Aufsuchen von immer entfernteren Tonarten, die Vieldeutigkeit einzelner Akkorde (etwa des verminderten Septimenakkords) ging bereits im 19. Jahrhundert vor sich, dessen Wunsch nach psychologischer Verfeinerung, dem Wunsche, auch in unbekanntere, labile Gebiete der Seele vorzudringen, dies völlig entsprach. Das führte ganz logisch bis zu einer völligen Sprengung des klassischen zentralfunktionellen harmonischen Grundprinzips. Erpf bemerkt (a. a. o. S. 34), daß z. B. schon im „Tristan" viele Stellen keine klar abgrenzbare Grundtonart mehr aufweisen.

Man bedauere das Aufgeben dieser alten harmonischen Beziehungen nicht so sehr, entstammen diese doch einer ganz anderen Zeit, dem Harmoniegefühl der ausgehenden Renaissance, des Barock, zudem sind diese in ihrem rein äußerlich „schön" klingenden Charakter im Grunde ein Ausdruck des romanischen Kunstempfindens, nicht des germanischen. Ist doch gerade die Vernachlässigung der an sich „schönen" Form zu Gunsten des Ausdrucks[2]) von jeher ein besonderes Kennzeichen der germanischen Kunst gewesen. Daher ist die neue Wendung zur Polyphonie zu begrüßen, die statt der harmonischen Grundlage den Verlauf der Melodie, sowie den Rhythmus an die erste

[1]) Hermann Erpf, Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig 1927.

[2]) Darunter darf nicht etwa die möglichst naturgetreue Schilderung und Darstellung realer Gefühle (etwa im Sinne der Ausdrucksästhetik des 19. Jahrhunderts) verstanden werden, sondern deren geistige, künstlerische Gestaltung

Stelle setzt. Das Verfolgen von melodischen Linien und deren Verschlingung ist eine Stilart, welche von jeher zu den besonderen Kennzeichen nordisch-germanischer Musik gehörte, etwa in der polyphonen mittelalterlichen Musik der „Niederländer", oder bei J. S. Bach. Es ist dies eine Stilform, welche, wenn ein Vergleich mit der bildenden Kunst erlaubt ist, den alt-nordischen Linienornamenten durchaus verwandt ist. Dies ist eine Hinwendung zum Abstrakten, eine Loslösung von der unmittelbaren Sinnfälligkeit und Nachbildung „realer" Gefühle, die Neigung zu einem in Formales verwandelten, gestalteten Gefühlsausdruck. Abwegig ist also die Behauptung, die jüngste Musik wolle mit Gefühlen überhaupt nichts mehr zu tun haben und sei nur intellektuelle Spielerei, sie wendet sich gerade an den ganzen Menschen, an sein musikalisches Gefühl, zu welchem das Empfinden für Rhythmen, für Formen, aber auch ein Wissen um solche Dinge gehört.

Diese neue deutsche Polyphonie ist keine „theoretisch" erfundene Kunst, sondern ist ganz logisch aus der Musik von Brahms und Reger hervorgewachsen. Die frühen Werke des bekanntesten Vertreters dieser Kunst: Paul Hindemiths zeigen dies deutlich. Daß diese Polyphonie außerdem die selbständige Tätigkeit jedes einzelnen Spielers verlangt und gewährleistet, ist eine begrüßenswerte Erweckung der bisherigen vorwiegend dienenden Begleitinstrumente zu eigenem Leben, die Erhebung der Spieler zu gleichberechtigten Mitspielern. Die Notwendigkeit jedes einzelnen im Ganzen erweckt das Gefühl der Zusammengehörigkeit überhaupt, steigert außerdem Interesse und Anteilnahme sämtlicher Mitspieler am Gesamtverlauf eines Musikwerkes.

Weiterhin beachte man die wichtige Rolle, welche der Rhythmus in der jüngsten Musik spielt. Der Rhythmus ist als ein willensmäßiger „aktivierender" Faktor zu beachten, der eine große willensbildende Kraft hat. Dies erkannte z. B. die neuere Gymnastik sofort[1]). Durch die Betonung der rhythmischen Elemente gewann die jüngste Musik ein belebendes Element, dessen unmittelbarer Wirkung sich niemand entziehen kann[2]). Gerade hier liegen besondere Möglichkeiten der Einwirkung auf viele Menschen, eine Grundvoraussetzung für eine weitumfassende volkstümliche Musik, wie wir sie heute erstreben.

Schließlich sei an die Verwendung von Volksmelodien in der neueren Musik erinnert. Volksmelodien wenden sich ja von vornherein an eine größere Gemeinschaft von Menschen. Man findet solche bei den meisten der neueren Komponisten. Bei der Verwendung von Volksmelodien ist aber zu bedenken, daß diese heute im Gewande unserer Zeit erscheinen, also geformt und ausgebaut etwa nach den vorher genannten Gestaltungsgesetzen der neueren Musik, und nicht etwa im Gewande irgendeiner vergangenen Zeit, der Klassik oder der Romantik, die ganz andere Voraussetzungen hatte, als wir. Brahms und Reger verwendeten und schrieben Volkslieder und Volksmelodien im Stile ihrer Zeit, nicht etwa der Zeit Mozarts, der Volkslieder wieder ganz anders gestaltete. Also gestehe man den heutigen Komponisten das gleiche Recht zu!

---

[1]) Auf die Wichtigkeit des Rhythmus als eine der wichtigsten Grundlagen aller musikalischer Äußerung und besonders der musikalischen und willensmäßigen Erziehung weist E. Jacques-Dalcroze ausführlich hin. (Rhythmus, Musik und Erziehung. Basel 1922).

[2]) Etwa in den Werken von Igor Strawinsky. Dieser fand so viele neuartige Wirkungen und Verwendungsmöglichkeiten rhythmischer Art, daß er auch der neuen deutschen Musik sehr starke Anregungen zu geben im Stande ist. Man sollte daher nicht so ängstlich sein, seine Werke, wie auch die anderer wichtiger außerdeutscher Komponisten aufzuführen. In geistigen Dingen sind Anregungen ungemein wichtig, und wer sich seines eigenen Charakters bewußt ist, wird diese auch ganz in diese seine eigene Art umsetzen.

Auch die Übernahme von einzelnen Elementen fremdländischer Volksmusik kann nicht als undeutsch angesehen werden. Will etwa jemand behaupten, die „ungarischen Tänze“ von Brahms, die „schottischen Lieder“ Beethovens, die „französischen Suiten“ Bachs wären keine deutsche Musik? Da sich nun heute unsere Kenntnis ausländischer Volksmusik ungemein erweitert hat, so wird man es verstehen, daß heutige Komponisten mitunter einzelne Elemente aus orientalischer, amerikanischer, afrikanischer Musik übernehmen. Deshalb brauchen diese noch lange nicht undeutsch zu sein, denn was sie daraus machen, das ist das Entscheidende.

Für die neue deutsche Musik kann es keine größere Gefahr geben, als alte Formen sklavisch beizubehalten, oder nachzuahmen, nur weil diese bisher oder früher einmal einer deutschen Kunst gedient haben. Es würde eine Erstarrung eintreten, welche jede geistige Umschaffung des Denkens im Sinne unserer Zeit unmöglich machen würde. Schon Nietzsche warnte vor dieser Erstarrung in: Menschliches, Allzumenschliches II. 323: „Erwägt man, was alles schon deutsch gewesen ist, so wird man die theoretische Frage: was ist deutsch? sofort durch die Gegenfrage verbessern: was ist jetzt deutsch? – und jeder gute Deutsche wird sie praktisch, gerade durch Überwindung seiner deutschen Eigenschaften, lösen. Wenn nämlich ein Volk vorwärts geht und wächst, so sprengt es jedesmal den Gürtel, der ihm bis dahin sein nationales Ansehen gab; bleibt es stehen, verkümmert es, so schließt sich ein neuer Gürtel um seine Seele . . . Hat ein Volk also sehr viel Festes, so ist dies ein Beweis, daß es versteinern will . . . Der also, welcher den Deutschen wohl will, mag für seinen Teil zusehen, wie er immer mehr aus dem, was deutsch ist, hinauswachse usw.“

Mit diesen Worten wendet sich Nietzsche gegen die Gefahr der Reaktion, der Erstarrung in alten überlieferten Formen. Heute versuchen aber derartige Bestrebungen, die nationale Bewegung für sich auszunützen, indem sie sich auf die vergangene Stilepoche berufen, nur um ihren alten Schlendrian weiterbetreiben zu können, und um ja den künstlerischen Aufgaben, die unsere Zeit stellt, aus dem Wege zu gehen. Zu diesen Reaktionären gehören beispielsweise diejenigen, welche glauben, wenn sie Äußerlichkeiten des Stiles von Richard Wagner heute nachahmen, besonders deutsch zu sein, statt sich mit den wesentlichen Zielen Wagners auseinanderzusetzen, etwa seinem großen Ziel der Wiedervereinigung des Genies, des Künstlers mit dem Volke, und diese Ziele mit den Mitteln und den Möglichkeiten unserer Zeit zu erstreben.

Ein solch reaktionäres Denken beherrschte die Konzertsäle und Opernhäuser der letzten zehn Jahre in weitestem Maße, besonders in kleineren und mittleren Städten, und dieses versucht heute weiterhin die geistige Entwicklung aufzuhalten, indem es vorgibt national zu sein, während es dem deutschen Volke weit mehr schadet, statt zu nützen. So klammern sich die Programme der Konzerte und der Opernhäuser heute oft noch stärker als bisher an Vergangenes oder an solche lebenden Komponisten, die in vergangenen, erstarrten Stilen schreiben, in der Befürchtung, daß etwas Neues, weil es ungewohnt ist, ihnen als nicht-national ausgelegt werden könne.

Woran aber liegt es, daß germanisch-nordische Ausdrucksformen, wie z. B. die neue Polyphonie, die uns gestattet, uns von fremden Vorbildern freizumachen, in Deutschland selbst so wenig gewürdigt, ja sogar bekämpft werden? Das liegt vor allem daran, daß Werke dieser Art viel zu wenig aufgeführt werden. Man bedenke, daß es

kaum ein Zeitalter gegeben hat, welches derartig im Historismus befangen gewesen wäre, wie das der letzten fünfzig Jahre, besonders was die Musik anlangt. In früheren Zeiten waren Kapellmeister und Komponisten fast immer verpflichtet, regelmäßig Neues zu schreiben und aufzuführen. Aufführungen anderer als „zeitgenössischer" Musik waren eine Seltenheit! (Man denke nur etwa an die Regelmäßigkeit, mit welcher J. S. Bach seine Kantaten schrieb und aufführte oder an die Regelmäßigkeit, mit welcher Opern „geliefert" werden mußten, etwa das Schaffen G. F. Händels, oder die Aufführungs- und Kompositionspflichten Haydns am Hofe des Fürsten Esterhazy. Unzählige Beispiele aus sämtlichen Epochen der Musikgeschichte lassen sich hierführ anführen.) Heute ist es dagegen genau umgekehrt: die zeitgenössische Musik ist eine Seltenheit. Unserem Zeitalter blieb es vorbehalten, sich fast ausschließlich ans Alte zu klammern — der geistige Ausdruck eines saturierten Bürgertums, dem jede Änderung des Bestehenden zuwider ist.

Wie soll aber das deutsche Volk, das breitere Publikum, die Musik unserer Zeit, unserer lebenden deutschen Komponisten, besonders der jüngeren, überhaupt kennen lernen und über diese urteilen, wenn diese nicht zu Gehör gebracht wird, oder viel zu selten? Wie sollen die lebenden deutschen Komponisten einen volkstümlichen, für viele verständlichen Stil finden, wenn sie so selten, in volkstümlichen Konzerten so gut wie überhaupt nicht zu Worte kommen?

Kein Konzert ohne zeitgenössische deutsche Musik! ist die Forderung, welche sich aus dem Vorstehenden notwendig ergibt.

Kleine Musikberichte

Der neue Berliner „Ring" Von der Neueinstudierung des Nibelungen-Rings an der Staatsoper wurden jetzt die ersten beiden Abende gezeigt: *Rheingold* und *Walküre*. Die Bedeutung dieser Aufführungen liegt darin, daß hier sowohl die Forderungen Wagners nach einem restlosen Zusammenwirken von Bild, Geste und Musik wie die Forderungen des modernen Operntheaters in geradezu vorbildlicher Weise erfüllt wurden. Insbesondere in Walküre entstand wirklich jenes „Gesamtkunstwerk", in dem (nach Wagners Theorie) die einzelnen Künste nur Funktionen des „Dramas" sind.

Diese großartig geschlossene Wirkung war in gleicher Weise den Dekorationen von Emil *Preetorius,* der Regie von *Tietjen* und der musikalischen Leitung *Furtwänglers* zu danken. *Preetorius,* seit Jahren ein mutiger Vorkämpfer für die werkgerechte und doch aus der Anschauung der Gegenwart gestaltete Wagnerszene, hat jenen Ausgleich zwischen Illusionismus und Symbolismus, zwischen Naturnähe und monumentaler Stilisierung gefunden, den die Musik Wagners und der allgemeine Stil des „Rings" verlangt. In ihren mächtigen plastischen Formen, in der prachtvollen Ausgewogenheit ihrer Farben sind die Dekorationen nicht nur begrenzender und illusionierender Raum, sondern zwingen sie förmlich die dramatische Aktion herbei. Diese Aktion wird von *Tietjen* in der sinnfälligsten Art und ohne jedes übertriebene Pathos verdeutlicht, wird durch meisterhafte Ausnutzung des Lichts symbolisch erhöht. Im Rheingold gab es noch manche Ungelöstheit. In der Walküre war eine Übereinstimmung von Geste uud Musik erreicht, wie man sie in solcher Vollendung noch nie gesehen hatte. Die falsche Konvention war ebenso gemieden wie die Überdeutlichkeit allzu eifriger Schauspielregisseure.

Alle bühnenmäßigen Wirkungen aber waren nur möglich, weil *Furtwängler* die Partitur mit einer Feinheit, mit einer Plastik und mit einer Gefühlsspannung interpretierte, durch die alle Hintergründe von

Wagners psychologischer Musikdramatik erschlossen wurden. Im Orchester kamen klangliche Wirkungen heraus, die man bisher nicht kannte, vieles war kammermusikalisch in ganz überraschender Weise aufgehellt, anderes durch besonders feinfühlige Modellierung der leitmotivischen Substanzen neu belichtet. Bewundernswert waren Gesang und Orchester aufeinander abgestimmt, und durch das Ganze floß, gleichmäßig und doch unendlich sensibel gestuft, der Strom einer großen dramatischen Empfindung.

Die beherrschenden Gestalten waren der menschlich überwältigende, herrlich gesungene Wotan *Bockelmanns* und die dramatisch gewaltig angelegte Brünnhilde Frida *Leiders*. Im Rheingold fiel *Fuchs* als Alberich durch die Prägnanz seiner Charakterisierung auf. Aber auch die übrigen Sänger, z. T. erste Kräfte des Berliner Ensembles wie Frau *Ursuleac* (Sieglinde), wie Max *Lorenz* (Siegmund), Alexander *Kipnis* (Fasolt und Hunding), Margarete *Klose* (Fricka) waren in gleich hervorragendem Maße an diesen Aufführungen beteiligt, die nach manchen mittelmäßigen und konventionellen Vorstellungen dieser Saison ein überwältigendes Bekenntnis zum Prinzip der höchsten Leistung darstellten, das allein für die Kunst maßgeblich sein kann. *H. St.*

„Münchhausen" als Opernheld „Münchhausen", die neue Oper von *Mark Lothar*, begegnete bei ihrer Uraufführung in der Dresdener Staatsoper einer erstaunlich kühlen Aufnahme: sie strebt auf einem ausgesprochen falschen Weg Volkstümlichkeit an.

Der Textdichter Wilhelm M. *Treichlinger* bezieht sich in seinem äußerst kunstvollen aber auch wohl gekünstelten Libretto nicht, wie in einer flüssigen Volksoper zu erwarten wäre, auf die urwüchsig derbe Originalfassung des Bürgerschen Münchhausen. Er zitiert die romantisch-verschnörkelte Literatursatire Karl *Immermanns*, deren verworren ironische Ausdrucksweise den Gesetzen eines einfachen und sinnfälligen Operntheaters von vornherein widerspricht. Treichlinger kann die geistige Abhängigkeit von der persiflierenden Ausdrucksweise der Romantik nicht leugnen. Sein an sich geistreiches und geschmackvolles Buch hat ebenso wenig Sinn für eine szenische Wirkung, wie Immermanns Roman ein Gefühl für die epische Anschaulichkeit: Der Text dieser Oper ist ein Libretto in Arabesken geworden.

Der dreißigjährige sehr begabte Mark Lothar versucht in den drei Akten dieser Buffooper, die blassen Schatten Immermannscher Arabeskenwelt zu bannen. Er ist bestrebt, den komplizierten Text musikalisch eingängig zu lockern und der zur Passivität verurteilten Gestalt des seherischen Phantasten wenigstens in der Musik eine persönliche und charakteristische Note zu geben. Aber nur in dem melodisch gefüllten Gesang an das Horn im letzten Akt ersteht ein musikdramatisches Abbild der sprühenden Gestalt des Lügenbarons. Im übrigen komponiert Lothar bei großem technischen Können und erstaunlicher klanglicher Phantasie, in prägnanten aber auch starren Linien an dem eigentlichen Münchhausenthema vorbei. Wenn ihm in den melodisch gesteigerten Duetten des zweiten Aktes eine wirkliche musikalische Illustrierung gelingt, so findet er hier bisweilen zu einer musikantisch schönen, wenn auch noch nicht schöpferischen Lyrik.

Auffällig ist die betonte Anlehnung an die Spieloper. Der nicht neue Gedanke, auf die Oper des 18. Jahrhunderts zurückzugreifen und eine Verbindung zwischen alter und neuer Oper zu schaffen, gab die Veranlassung, eine so zerdehnt gleichför-

Niemand von uns ist der Meinung, daß Gesinnung Kunst ersetzen könnte. Auch bei der Kunst kommt es nicht darauf an, was man will, sondern vielmehr darauf, was man kann. Die Gesetze der Kunst können niemals geändert werden, sie sind ewig und nehmen ihre Maße aus den Räumen der Unsterblichkeit.
Minister Dr. Goebbels

mige Nummernoper zu bauen. Dieses Experiment mußte *hier* mißglücken, da die alte Form nicht durch einen lebendigen und eigenwilligen Inhalt neu geprägt wurde.

Mark Lothar hat die klare Ausdrucksweise und die motorische Beweglichkeit des effektvollen modernen Musikers, aber seiner Komposition fehlen noch Fülle, Kraft und vor allem eine blühende Phantasie, und so ist diese wiedererweckte Maschinenkomödie zwar in der Tat eine erfinderische und verblüffende Zauberposse geworden, ein prickelndes und erregendes, aber kein beglückendes und erwärmendes Werk.

Dementsprechend arbeitete auch die Dresdener Uraufführung mit den gewaltsamen Effekten der heute sehr kurios anmutenden Bühnenmaschinerie des Barocktheaters. Das Orchester unter Hermann *Kutzschbach* sorgte für eine sehr genaue musikalische Wiedergabe. Der glanzvolle Gesang Paul *Schöfflers,* Maria *Cebotaris,* Rudolf *Diettrichs,* Marta *Fuchs',* Kurt *Böhmes* und die außerdem noch sprühende Darstellung Martin *Kremers* warben für das wenig sinnfällige Werk. *K. S.*

Schweizer Musikfest in Straßburg

Das rege Musikleben, das in allen größeren Orten der Schweiz herrscht, hat anscheinend auch das Bedürfnis, in die Ferne auszustrahlen und das Ausland mit den Leistungen der heimischen Künstler bekannt zu machen. In diesem Sinne sind die Expeditionen Schweizer Musiker aufzufassen, die vor zwei Jahren zu dem Musikfest in *Wiesbaden* und heuer zu den Schweizer Abenden in Prag, Wien und Paris, und schließlich zu dem Ende Oktober in Straßburg abgehaltenen Schweizerischen Musikfest führten. Das Programm des letzteren war ganz besonders reichhaltig und umfaßte die drei Komponistengenerationen, die gegenwärtig das Schweizer Musikleben konstituieren in ihren repräsentativsten Erscheinungen. Das Hauptwerk älterer Faktur waren „Le Laudi" von Hermann *Suter,* der zu einem großen Oratorium umgestaltete „Sonnengesang des Heiligen Franz von Assisi". Der hier eingesetzte instrumentale und vokale Massenaufwand verleiht dem Werke überdimensionale Formen, ohne die auf eigentlich recht einfache musikalische Gestaltung aufgebaute Wirkung intensivieren zu können. Sehr zu bewundern ist die Gediegenheit des klanglichen Aufbaus und der ausgezeichnete Vokalsatz. Der gleichen soliden Atmosphäre gehört das Schaffen Hans *Hubers* an, der diesmal mit der Ouvertüre zu „Simplicius" vertreten war, während Gustav *Doret's* tragische Hirtenoper „Les Armaillis" in ihrer mit Massenet'schen Odeurs gebeizten Biederkeit reichlich langweilig wirkte.

Die Generation der jetzt im Mannesalter stehenden Schweizer Komponisten war durch Othmar *Schoeck,* Fritz *Brun* und Volkmar *Andreae* vertreten. Von ersterem hörten wir die meisterlich gearbeitete dramatische Kantate: „Vom Fischer un syner Fru", von Brun den ergreifend gestalteten Chor „Verheißung" und von Andreae die „Li-Tai-Pe-Gesänge"; die die textliche Grundlage mit Mahlers „Lied von der Erde" gemeinsam haben und nur selten über in allen Farben schillernde Klangimpressionen hinaus kommen.

Die jüngste Schweizer Musikergeneration kam außer mit dem ziemlich harmlosen Violinkonzert von Walther *Geiser,* nur mit Kammermusikwerken zu Wort. Hier wären besonders Conrad *Beck* (Klavierstücke), Frank *Martin* (Violinsonate), Willy *Burkhard* (Lieder) und Jean *Binet* (Streichquartett) hervorzuheben.

Das Straßburger Musikfest, das unter dem Protektorate der Stadtverwaltung und des Schweizerischen Tonkünstlervereins stand, kann im ganzen als höchst gelungen bezeichnet werden. Um sein Zustandekommen machten sich verdient: die Dirigenten Hans, Fritz und Ernst G. *Münch,* die Solisten Alice *Frey-Knecht,* Pauline *Hoch,* Mia *Peltenburg,* Ernest *Bauer,* Walter *Frey,* Alfred *Grüninger,* Fritz *Hirt,* und Felix *Löffel,* das Züricher Streichquartett und der Basler Gesangverein. *W. R.*

Ein Bühnenwerk von Martinu

Bohuslav Martinu bezeichnet sein „Spalicek" (Holzklötzchen), das im Tschechischen Nationaltheater zu Prag seine Uraufführung erlebte, als „Gesangsballett". Der übergeordnete Begriff

„Ballett" charakterisiert das Werk insofern, als die Darstellung auf der Bühne vor allem durch den Tanz ausgedrückt wird. Dazu kommen nun, im Orchesterraum postiert (nach dem Vorbild Strawinskys), ein großer Frauenchor und drei Gesangssolisten (Sopran, Tenor, Baß), die die Vorgänge auf der Bühne teilweise begleiten, erklären und apostrophieren, hauptsächlich aber die Gebärden der tanzenden Solisten und des Ballettchorps durch Gesänge verdeutlichen. Besonders die Gesangssolisten übernehmen auf diese Weise oft die Rolle bloßer „Sprecher" – an einigen wenigen Stellen ist es wirklich gesprochene Prosa –, während die Figuren auf der Bühne pantomimisch die dazugehörigen Bewegungen vollführen. Diese Funktions-Ergänzung von Gesang und Tanz wirkt sich sehr ungünstig aus: man fragt dabei unwillkürlich, warum denn die Bühnenfiguren nicht selbst singen, da sie ohnehin die gleichen Gebärden machen, wie wenn sie es täten. Die Pantomime wird in solchen Augenblicken zum stummen Film, der Gesang zur unvollkommenen Nachsynchronisierung. Andere Teile des „Spalicek" wieder sind durch die Übereinstimmung von Tanz und Gesang viel einheitlicher: etwa wenn der Chor ein Tanzlied zur Begleitung des Balletts singt (Bauernhochzeit) oder wenn eine düstere, spukhafte Szene von einer melancholischen Sopran-Arie untermalt wird.

Die Musik ist dem simplen Inhalt der Märchen, Balladen, Legenden und Kinderspiele angepaßt, die in loser Reihenfolge das Gesangsballett bilden und von denen „Aschenbrödel" und „Der gestiefelte Kater" die bekanntesten sind. Ein kleines Orchester mit einem solistisch sehr reizvoll hervortretenden Klavier ist Interpret einer gedanklich unbeschwerten Musik, deren Stärke in der häufigen Verwendung slawischer Volksmelodik und ausgeprägter Rhythmik liegt. Neben Tänzen wie Walzer und Polka hört man Arien und Duette der Gesangssolisten und viele Chöre, von denen ein a cappella-Chor besonders im Gedächtnis bleibt. Wie die Melodik eine gewisse Dur-Moll-Mischung und häufige, rondoartige Themenwiederholungen bevorzugt, so ist auch Martinus Harmonik im allgemeinen unkompliziert. Er hat das diatonische System zu einer heute bereits ohne Wagnis gebrauchsfähigen Härte erweitert und verwendet mit Vorliebe parallele Intervallfortschreitungen oder polytonale Melodieüberschneidungen. Die eigenen Einfälle Martinus sind in diesem Werk nicht überall dominierend, allzu sehr fallen Einflüsse einmal von Dvorak und Mussorgski, dann wieder aus der neufranzösischen Schule seines Lehrers Roussel und von Strawinsky auf.

Die Aufführung im Tschechischen Nationaltheater fand starken Beifall, besonders den des jugendlichen Publikums. Die musikalische Leitung des Dirigenten Jozka *Charvát,* die Solisten *Budíková, Toms, Munclingr,* der Chor und das Orchester verdienen höchstes Lob. Die Choreographie und Regie von Joe *Jencík* a. G. war uneinheitlich, am besten in den Bauernszenen. Die Bühnenbilder J. M. Gottliebs zeigten oft allzu extreme Farben und wirkten mit ihren häufig nur zweidimensionalen, aufgemalten „Kulissen" desillusionierend.

H. W. H.

Notizen

Werke und Aufführungen

Paul von Klenaus Oper *„Michael Kohlhaas"* wurde von der Städtischen Oper in *Berlin* zur Erstaufführung noch in dieser Spielzeit erworben. Für die musikalische Einstudierung und Leitung wurde Rudolf *Schulz-Dornburg* als Gast verpflichtet.

Ernst *Schliepe* hat eine komische Oper *„Der Herr von gegenüber"* komponiert. Die Uraufführung findet im Staatstheater Danzig statt.

Die *Wiener Staatsoper* bereitet für Februar *Kreneks* Oper *„Karl V."* vor.

Hermann *Reutter* arbeitet zur Zeit an einer Volksoper *„Dr. Johannes Faust"* auf Grundlage des alten Sagenspiels. Die textliche Gestaltung des Werkes stammt auch diesmal von Ludwig Andersen, dem Verfasser des Reutter'schen Oratoriums „Der große Kalender", das diesen Winter in zahlreichen Städten aufgeführt wird. Reutter hofft die Oper noch vor Ablauf dieser Spielzeit zu beenden.

Die süddeutsche Uraufführung der Oper „*Madame Liselotte*“ von Ottmar *Gerster* findet am 26. Dezember am Badischen Staatstheater in *Karlsruhe* statt, die Erst-Aufführung am Opernhaus in *Chemnitz* am 13. Januar.

Wolfgang *Fortners* „Konzert für zwei Soloviolinen, Solocello und Streichorchester“ hatte bei der Uraufführung am 8. Dezember in Basel unter Leitung von Paul Sacher einen großen Erfolg bei Publikum und Presse.

Die Städtischen Bühnen in *Frankfurt a. M.* haben das Singspiel „*Prinz Eugen, der edle Ritter*“, von M. A. *Pflugmacher* zur Uraufführung Mitte Januar im Opernhaus erworben.

Walter *Zacherts* „Ouvertüre zu einem Drama“ hatte bei der Uraufführung in *Mainz* im 2. Städt. Symphoniekonzert unter Hans Schwieger einen großen Erfolg.

Das Weihnachtsliederspiel „Christnacht“ für Soli, Chor und Orchester von Josef Haas gelangt in diesem Jahre in etwa 80 Städten zur Aufführung.

Von Armin Knabs neuer „Weihnachtskantate“ steht in diesem Jahre bereits eine größere Anzahl Aufführungen bevor u. a. in Frankfurt a. M., Berlin, Wien, Nürnberg, Würzburg, Mülheim (Ruhr), Innsbruck, Leipzig.

Eine Konzert-Ouvertüre „*Lützow*“ von Lothar *Windsperger* gelangt demnächst durch den Frankfurter Sender unter Hans Rosbaud zur Ursendung.

Die neue „*Weihnachtskantate*“ von Armin *Knab* gelangt in diesem Jahre in zahlreichen Städten zur Erstaufführung, u. a. in Berlin, Frankfurt a. M., Mülheim (Ruhr), Nürnberg, Wien, Zürich.

Joseph *Haas* hat ein neues abendfüllendes

Vorschlag des Generalintendanten der preußischen Staatstheater den Ersten Staatskapellmeister, Staatsrat Dr. Wilhelm *Furtwängler*, zum Operndirektor ernannt.

Die deutsche Musikkritik hat den Tod von Max *Hehemann*-Essen, dem Vorkämpfer für Reger, und von Heinrich *Chevalley*, dem ersten Musikkritiker des „Hamburger Fremdenblattes“, zu beklagen.

In *Leipzig* ist der bekannte Cellist und Cellopädagoge Prof. Julius *Klengel* gestorben.

Der Komponist Jan *Brandts-Buys* ist soeben im Alter von 65 Jahren in *Salzburg* gestorben. Er entstammte einer Holländischen Musikerfamilie und erhielt seine Ausbildung am Raffschen Konservatorium in Frankfurt. Später lebte er in Wien und Bozen, seit dem Kriegsende in Salzburg. Seine Oper „Die Schneider von Schönau“ (1916) ging über die meisten deutschen Opernbühnen. Weitere Opern des Komponisten sind „Der Mann im Mond“, „Glockenspiel“, „Veilchenfest“. Brandts-Buys schrieb auch Lieder und Instrumentalwerke.

Die im Evangelischen Johannisstift in Berlin-Spandau untergebrachte *Evangelische Schule für Volksmusik* hat eine Werkklasse für Kirchenkompositionen eingerichtet. Zum Leiter wurde Hugo *Distler* berufen.

Verschiedenes

Das *Zentralinstitut* für Erziehung und Unterricht hat für die Zeit vom 15. Dezember 1933 bis 15. Januar 1934 eine *Musikausstellung* und *Musikmesse* anberaumt, an der sich Musikverlagswesen, Musikinstrumentenbau und die maßgebenden Kulturorganisationen beteiligen. Die Ausstellung wird nicht nur eine Schau von Instrumenten, Lied- und Spielgut und Bildermaterial bieten, sondern soll durch eine größere Reihe von Vorführungen, die mit den Gebieten der Ausstellung in Beziehung stehen, zur klingenden Musikausstellung werden.

„Das Repertoire der öffentlichen Opern- und Singspielbühnen in Berlin seit dem Jahre 1771“ betitelt sich eine Publikation von Herbert *Graf*, deren erster, in sich abgeschlossener Teil demnächst im Afa-Verlag erscheinen soll. Das Werk wird über alle in Berlin aufgeführten Opern und Singspiele außer statistischen Notizen historische, literarische und kulturgeschichtliche Angaben bringen. Der Verlag lädt zur Subskription ein und bittet, Vorbestellungen an ihn gelangen zu lassen.

Bewegung ins Leben gerufen, die das Ziel verfolgt, das *Opernhaus* von *Versailles* wiederherzustellen und dort ein „französisches Bayreuth“ zu schaffen. Man will Werke von Lully, Rameau, Gluck, Racine und Molière aufführen.

Italien

Am *Teatro Reale* in *Rom* werden in dieser Saison drei neue Werke gegeben: Fiamma von *Respighi*, die Fabel vom verlorenen Sohn von *Malipiero* und Cecilia von *Refice.* Die musikalische Leitung haben Gino *Marinuzzi* und Edoardo *Vitale.*

Rußland

In *Moskau* wurde eine Reihe von bisher unver-

öffentlichten Briefen *Mussorgskys* aufgefunden, ferner sein eigener Text zur Oper *„Kowantschina“* und Erinnerungen des Schriftstellers Kutusoff an Mussorgsky.

Das große Opern- und Balletttheater der Staatsoper Leningrad wird in der laufenden Spielzeit an deutschen Werken die „Walküre“, die „Lustigen Weiber“ und „Fidelio“ herausbringen. Ferner sind vorgesehen: *Schtscherbatscheffs* „Anna Kalossowa“, B. *Assafieffs* „König Oedipus“, *Schehalins* „Gedanken über Opanaß“, *Verdis* „Troubadour“, S. *Prokofieffs* „Liebe zu den drei Orangen“ und die Ballette „Der Nußknacker“ von *Tschaikowsky*, „Die Fontäne von Bachtschissarai“ von B. *Assafieff*, „Till Eulenspiegel“ von M. *Steinberg* und „Petruschka“ von *Strawinsky*.

Schweiz

Unter der Direktion von Paul *Sacher* ist in *Basel* ein Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik mit dem Namen *Schola Cantorum Basiliensis* gegründet worden. Seine Aufgabe ist die Erforschung und praktische Erprobung aller Fragen, die mit der Wiederbelebung alter Musik zusammenhängen, mit dem Ziel, eine enge Verbindung und lebendige Wechselwirkung zwischen Musikwissenschaft und Praxis herzustellen. Der Initiant der Schola Cantorum Basiliensis ist Paul Sacher, Mitbegründer sind die Herren Alfred von der Mühll (Präsident) und Prof. Dr. Wilh. Merian, die mit ihm zusammen den Vorstand bilden.

Othmar *Schoecks* dreiaktige Oper *„Venus“*, die 1923 uraufgeführt wurde, erlebte in einer ausgezeichneten Aufführung des *Zürcher Stadttheaters* eine glanzvolle Neubelebung. Das inspirierte Werk hat durch einige kleine Umstellungen an dramatischer Schlagkraft wesentlich gewonnen. Das lebhafte Interesse, dem Werk und Aufführung begegneten – Robert F. *Denzler* besorgte die musikalische, Hans *Zimmermann* die szenische Leitung –, ermöglichte zahlreiche Wiederholungen.

Radio Zürich führt in diesem Winter einen 10 Abende umfassenden Zyklus „Zeitgenössische europäische Musik“ durch. Der erste Abend war deutscher Musik gewidmet; er brachte *Hindemiths* Konzert für Klavier, Blechbläser und Harfen, Wolfgang *Fortners* „Fragment Maria“, *Kaminskis* „Geistliche Lieder“, *Hindemiths* „Serenaden“ und Rudi *Stephans* „Musik für sieben Saiteninstrumente“. Solisten waren Alice *Frey-Knecht*, Walter *Frey*, Walter *Kägi* und Franz *Hindermann*. Die Einführung hielt Dr. Willi *Schuh*.

Albert *Moeschinger* (Bern) hat in Zürich mit zwei neuen Werken starke Beachtung gefunden. Walter *Gieseking* spielte in einem von Dr. Volkmar Andreae geleiteten Sinfoniekonzert sein Konzert für Klavier und Kammerorchester (op. 23) und Alexander *Schaichet* brachte mit seinem Kammerorchester die eigenwillig-phantastischen „Variationen und Finale über ein Thema von Henry Purcell“ für Streichorchester und Schlagzeug (op. 32) zur Uraufführung. Das Werk ist soeben auch von Paul *Sacher* in Basel aufgeführt worden.

Tschechoslowakei

Der tschechoslowakische Musikerverband fordert, daß der Kapellmeisterberuf in der Tschechoslowakei an einen *Befähigungsnachweis* gebunden werde.

Am 5. Dezember wurde in Gablonz das *„Weihnachtsliederspiel“* von Joseph *Haas* in deutscher Sprache aufgeführt.

---

spukhafte Szene von einer melancholischen Sopran-Arie untermalt wird.

Die Musik ist dem simplen Inhalt der Märchen, Balladen, Legenden und Kinderspiele angepaßt, die in loser Reihenfolge das Gesangsballett bilden und von denen „Aschenbrödel“ und „Der gestiefelte Kater“ die bekanntesten sind. Ein kleines Orchester verdienen höchstes Lob. Die Choreographie und Regie von Joe *Jencík* a. G. war uneinheitlich, am besten in den Bauernszenen. Die Bühnenbilder J. M. Gottliebs zeigten oft allzu extreme Farben und wirkten mit ihren häufig nur zweidimensionalen, aufgemalten „Kulissen“ desillusionierend.

H. W. H.

Soeben erschien:

Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts

ausgewählt und bezeichnet von

KURT HERRMANN

3 Hefte, je Rm. 2.—

In einem Band broschiert Rm. 5.—. In einem Band gebunden Rm. 8.—

INHALT:

BAND I:

Froberger, Sarabande D, Courante h; **Kindermann**, Ballet c, Allamanda g, Courante a, Ballet e; **Richter**, Minuett d, Bourée d; **Fischer**, Menuet I, II, G, Gavotte g, Bourrée G, Passepied a; **Krieger**, Menuet G, Menuet a; **Kuhnau**, Aria A, Menuet a; **Mattheson**, Menuet g, Air g; **Telemann**, Aria G, Bourrée d; **Krebs**, Menuett D, Rigaudon D, Passepied h, Bourrée I, C, II, c, Sarabande c; **Monn**, Siciliana h; **Kirnberger**, Ballet H, Souabe D; **Purcell**, Eine neue schottische Melodie G, Minuet d, Air d, Hornpipe e; **Chambonnières**, Gigue où il y a un Canon g, Sarabande G; **Couperin, L.**, Volte d, La Pastourelle d; **Le Bègue**, Rondeau g, Bourée I, II, A, Menuet g, Menuett a; **Lully**, Air g, Hornpipe g, Gavotte D; **Lully-d'Anglebert**, Les songes agréables d'Atis; **d'Anglebert**, Gavotte G, Air g, Menuet de Poitou g, Gavotte d; **Couperin, Fr.**, L'Ame en peine h; **Rameau**, Menuet a; **Daquin**, La Mélodieuse c; **Pasquini**, 6 Arien; **Pergolesi**, Allegro E, Menuetto E.

BAND II:

Telemann, Fantasia d; **Muffat**, Courante g, Menuett d, Sarabande e; **Bach, W. Fr.**, Polonaise c, Polonaise d; **Bach, Ph. E.**, L'Irrésolue, Sonatensatz g, La Journalière; **Marpurg**, Rondeau G, Fuga A; **Kirnberger**, Allegro h, Polonaise g mit Variationen; **Byrd**, Gaillarde; **Gibbons**, Pavane a; **Purcell**, Allegro g; **Couperin, Fr.**, L'Evaporée A, La Fileuse E; **Rameau**, Les Triolets G; **Dandrieu**, L'Hymen g; **Duphly**, Rondeau d; **Scarlatti**, Sonata A: **Martini**, Aria h mit Variationen.

BAND III:

Scheidt, Fortuna-Variationen; **Froberger**, Capriccio g; **Pachelbel**, Arietta mit Variationen F; **Reutter der Aeltere**, Canzone a; **Eberlin**, Fuga a; **Frescobaldi**, Fuga d; **Durante**, Studio und Divertimento g: **Scarlatti**, Sonata B; **Porpora**, Fuga G; **Paradies**, Andante c.

☛ Alle 3 Hefte, zu einem eleganten Bande in Ganzleinen vereinigt, sind

ein wirklicher Geschenkband

und – da nur leicht bis mittelschwer – für jeden Klavierspieler geeignet

Der Band ist eine Fundgrube entzückendster Kostbarkeiten, meist unedierter Klavier-Musik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Auch für Spinett- und Cembalospieler geeignet.



Zur Einsicht durch jede Musikalienhandlung erhältlich.

Gebrüder Hug & Co., Leipzig/Zürich

Bitte beziehen Sie sich bei allen Anfragen auf MELOS